MASTER
NEGATIVE
NO. 91-80003-11

MICROFILMED 1991

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States -- Title 17, United States Code -- concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material...

Columbia University Library reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

SCHAFER, ALBERT

TITLE:

VERZEICHNIS SAMTLICHER TON ...

PLACE:

LEIPZIG

DATE:

1886

Master Negative #

91-80003-11

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

830
ASchl

Schäfer, Albert.

Historisches und systematisches verzeichnis sämtlicher tonwerke zu den dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners. Nebst einleitendem text und erläuterungen ... unter besonderer berücksichtigung der zwischenaktsmusik bearb. von Albert Schaefer. Leipzig, K. Merseburger, 1886.

viii, 192 p. 21½cm.

1. Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 1759–1805. 2. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749–1832. 3. Shakespeare, William, 1564–1616. 4. Kleist, Heinrich ~~i. e. Bernd~~ Heinrich Wilhelm von, 1777–1811. 5. Körner, Theodor ~~i. e.~~ Karl Theodor, 1791–1813. 6. Music—Bibl. 7. Opera—Bibl. 8. Music, Incidental.

CONTINUED ON NEXT CARD

Another copy.

GA
Schl 370496

Library of Congress ML80.S29 6–39474

Schäfer, Albert Historisches und systematisches Verzeichnis. 1886. (Card 2)

ML80
S29 Copy in Music. 1886.

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11x

IMAGE PLACEMENT: IA IIA IB IIB

DATE FILMED: 5/1/91 INITIALS DW

FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

AIIM

Association for Information and Image Management

1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

301/587-8202

Centimeter

Inches

MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

GUSTAV E. STECHERT
828 Broadway
NEW-YORK.

Class GA Book Schl
Columbia College Library
Madison Av. and 49th St. New York.
Beside the main topic this book also treats of
Subject No. *On page* *Subject No.* *On page*
012

Historisches und systematisches Verzeichnis

sämtlicher

Tonwerke

zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners.

Nebst einleitendem Text und Erläuterungen
für Darsteller, Dirigenten, Spieler und Hörer der Werke,

unter

besonderer Berücksichtigung der Zwischenaktsmusik

bearbeitet von

Albert Schaefer.

Leipzig.
Verlag von Karl Merseburger.
1886.

Vorwort.

Mit vorliegendem Werke hat es keineswegs in meiner Absicht gelegen, die ohnehin schon überreiche musikalische Litteratur lediglich nur durch das Erscheinen eines neuen Buches noch zu vermehren, vielmehr habe ich es mir zur Aufgabe gestellt, einen Gegenstand der musikalischen Wissenschaft zu behandeln, welcher bisher noch niemals in selbständiger Gestalt, sondern nur gelegentlich und teilweise berücksichtigt worden ist.

Wie ich aus diesem Grunde das Erscheinen des Buches gerechtfertigt finde, so bin ich des weiteren auch wohl bemüht gewesen, den Anforderungen, welche an die Bearbeitung eines Werkes dieser Art gestellt werden, auf das sorgfältigste und gewissenhafteste nachzukommen. Trotzdem ließ sich mein Wunsch, dem Buche Vollständigkeit zu verleihen, nicht in allen Fällen erreichen, da ich genötigt war, aus allem Möglichen, als Lexika, Biographien, Kataloge, Konzert- und Theaterberichte ꝛc., das Material zu meiner Schrift mühsam zusammenzutragen. Mein gewissenhaftes Bestreben, nur Wahrheit und Zuverlässiges zu geben, wurde hier oftmals wesentlich durch sich widersprechende Mitteilungen gekreuzt und trotz der Benutzung der besten und glaubwürdigsten Quellen war es kaum möglich, das Richtige immer gleich herauszufinden. Auf eigene Forschung angewiesen, führten meine Bemühungen in zahlreichen Fällen jedoch auch zu erfreulichem Resultat. Selbst Kenner der Musik- und speziell der Theatergeschichte werden in diesem Verzeichnisse eine Fülle von bisher ihnen unbekannten Daten finden, welche direkt nach den Akten fast sämtlicher größeren Theater Deutschlands festgestellt, durchaus als zuverlässig anzusehen sind. In einigen Fällen mußten sogar Ankündigungen der betreffenden Konzert- und Theaterinstitute in den Zeitungen benutzt, oder die Daten nach vorhandenen Programms und Theaterzetteln von den Komponisten und Musikverlegern selbst eingeholt werden. Es ist mir auf diese Weise gelungen, auch viele zweifelhaften, unrichtigen und mangelhaften Angaben, wie sie noch reichlich in Encyklopädien und biographischen Werken sich vorfinden, zu berichtigen bez. durch vollständigere zu ersetzen*). Von wesent-

*) Das „Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras“ von Clément und Larousse (Paris) ist interessant, aber nur für das Französische zuverlässig; alles Andere ist nicht nur oberflächlich, sondern mit der größten Leichtfertigkeit behandelt. Es giebt u. A. die Aufführung der B. A. Weber'schen Musik zur

18 NOV 1893 Stempel 60633 98749

licher Bedeutung für die Herstellung des Werkes in vorliegender Ausführung ist die längere Benutzung der kgl. Bibliothek in Berlin mit ihrer reichhaltigen Sammlung von Manuskripten und gedruckten älteren und neueren Werken gewesen. Trotzdem finden sich immer noch Tonwerke ohne genauere Angaben aufgeführt, bei denen selbst die eifrigsten Nachforschungen von keinem Erfolge begleitet waren und mir infolgedessen eine nähere Kenntnis der betreffenden Kompositionen bisher versagt geblieben ist. Es betrifft dies namentlich ältere Tonwerke, von denen sich nichts weiter, als der Name und die Gewißheit der einstigen Existenz bis heute erhalten haben. Vielleicht aber schlummert verborgen hier oder da doch noch irgend eine genauere Kenntnis solcher Werke; ich würde es dankend anerkennen, wenn ich durch Mitteilung des Näheren in die Lage käme, an der Vollständigkeit dieses Buches immer noch weiter arbeiten zu können. Solche Mitteilungen würde die Verlagshandlung für mich freundlichst entgegennehmen.

Noch bemerke ich, daß die häufig eingehenderen Besprechungen und Erläuterungen nicht etwa in das Bereich der eigentlichen Kritik zu ziehen sind. Es liegt wohl nahe genug, die poetische Grundlage — und eine solche hat doch notwendigerweise jedes der hierher gehörigen Tonstücke aufzuweisen — zu erwähnen und den Ideengang, der den Komponisten beim Schaffen seines Opus leitete, zu verfolgen. Viele Tondichter haben ja selbst ihren Werken Erklärungen und Bezeichnungen beigegeben, ohne ihr Werk damit kritisieren zu wollen. Erfahrungsgemäß trägt eine solche Erklärung wesentlich sowohl zur richtigeren Wiedergabe, als auch zum größeren Genuß und besseren Verständnis der Werke von seiten des Publikums bei. Wenn meine Ausführungen nun auch wohl geteilte Meinungen hervorrufen werden, so dürften die erklärenden Aufsätze sicher doch vielen von Interesse und eine Anregung sein, denen besonders, die es sich angelegen sein lassen, in den geistigen Inhalt der Tonschöpfungen und die Bedeutung derselben möglichst einzudringen.

Allen, welche mir durch Rat und Mitteilung stützend zur Seite standen, sei noch hiermit herzlich gedankt.

Der Verfasser.

„Jungfrau von Orleans" 1793 an, während Schiller dieses Schauspiel erst im Jahre 1801 dichtete. Mängel dieser Art finden sich unzählige vor. Aber auch das vorzügliche „Berliner Tonkünstler-Lexikon" vom Frh. von Ledebur hat manche Ungenauigkeiten aufzuweisen, die sich durch den Vergleich mit den Originalberichten und Aufzeichnungen der kgl. Theater-Intendantur zu Berlin herausstellten. Wertvolle Mitteilungen über einzelne Werke finden sich in A. v. Thayers „chronologischem Verzeichn. der Werke Beethovens (s. Egmont), Berlin, F. Schneider; F. W. Jähns: „Karl Maria v. Weber in seinen Werken" (s. Turandot), Berlin, Schlesinger. —

Inhalt.

(Die Nummern bedeuten die Seitenzahlen.)

Friedrich von Schiller.

Wolfgang von Goethe.

Heinrich von Kleist.

Theodor Körner.

William Shakespeare.

Historisches und systematisches Verzeichnis

sämtlicher

Tonwerke

zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners.

Das Drama ist die Darstellung einer Begebenheit, eine auf der Bühne sichtbar gemachte, fortschreitende Handlung, die, einem sittlichen Gedanken Ausdruck gebend, dazu dient, irgend einen allgemeinen Zustand, der das Grund-Fundament zum Drama bildet, uns zur Anschauung zu bringen. Die Ausdrucksweise, d. i. das Mittel, durch welches der Darsteller seine Gedanken und Gefühle dem Publikum mitteilt, ist naturgemäß die Sprache.

Die dem Drama zu Grunde liegende Handlung ist stets dem menschlichen Leben entlehnt; sei es, daß sich dieselbe in Wirklichkeit zugetragen hat, oder vom Dichter frei erfunden ist, sei es, daß sich der Dichter auch nur an die irdische Möglichkeit gehalten und höhere Kräfte, Gebilde der menschlichen Phantasie: die Geister- oder Götterwelt, hat mitwirken lassen, stets werden wir die Wahrheit des Satzes zugeben müssen: das Drama führt uns das Leben, die Welt vor die Augen.

Es liegt nun nicht in dem Wesen des Schauspiels, eine Sache in nackter Wirklichkeit darzustellen, sondern: das Leben, auf der Bühne wiedergegeben, bedarf einer idealen Verklärung. Eine Handlung, wie wir sie vielleicht auf Erden oft schon in Wirklichkeit miterlebten, oder in die wir täglich durch den Umgang mit unseren Mitmenschen hineingezogen werden, könnte unmöglich bei ihrer Darstellung auf der Bühne ganz genau so wiedergegeben werden, als sie in der rauhen, poesielosen Wirklichkeit geschehen; es müßte uns dies nicht nur gleichgültig lassen, sondern wir würden es geradezu lächerlich finden, das Leben in seiner geschmacklosen Einfachheit, mit seinen alltäglichen, gewöhnlichen Redeweisen auf der Bühne dargestellt zu sehen. Es bedarf also einer Idealisierung, einer Verklärung, um unsere Illusion, unsere Phantasie und Empfindung zu wecken. Das besorgt zunächst der metrische Bau der Rede mit den klangvollen Versen und der großen Mannigfaltigkeit seiner Formen; schon die sorgfältiger gewählte Sprechweise der schmucklosen Prosa regt die Phantasie bei uns bis zu einem gewissen Grade an, indem dieselbe mehr dem Bereiche einer künstlerischen Darstellung, als der nackten Wirklichkeit angehört. Nun ist aber nicht Jedermann so feinfühlig, daß ihn schon das bloße Wort alle Vorgänge auf der Bühne miterleben und mitfühlen läßt. Das Wort bedarf vielmehr, um die rechte Wirkung zu erzielen, einer Dekoration, einer farbenreicheren Ausstattung. Das besorgt zunächst die Stimme des Sprechenden,

ihr natürlicher Klangzauber, ihre durch emsige Studien hoch ausgebildete Modulationsfähigkeit. Und bis zu welchem Grade schon das gesprochene Wort allein hinreißen kann, erleben wir ja im Schauspiel oft genug. In der dekorativen Ausstattung mit den Hülfsmitteln der Stimme, der Geberden, der Körperhaltung liegt die Kunst des Schauspielers, uns zu erwärmen, uns zu überzeugen.

Häufig reicht jedoch auch die denkbar größte Darstellungskunst des Schauspielers nicht aus, unsere Phantasie im erforderlichen Grade zu fesseln, wir brauchen mehr, um die Vorgänge auf der Bühne unserm Herzen, unserer Überzeugung recht zugänglich zu machen. Das bewirkt: die Musik; wir können mit Rich. Wagner sagen: „Für die Wirkung auf das Gefühl besitzt keine Kunst stärkere Mittel, als die Musik!“ Danach bringen wir das Drama zur höchsten Stufe künstlerischer Ausstattung, wenn wir Musik zu Hülfe nehmen; ihr fällt dann die Aufgabe zu, die Empfindungen, welche Text und Handlung an sich schon erwecken, erst recht auszumalen. Diese Mitwirkung der Musik hatte man von jeher beliebt; schon in alter Zeit stand das Schauspiel zur Musik in enger Beziehung, wenn auch die Bedeutsamkeit, die Zusammenstellung und die Art und Weise der Verwendung bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Zeiten andere waren. Der dem griechischen Drama eigentümliche Chor spricht in ruhigen, lyrischen Gesängen seine inneren Empfindungen und Betrachtungen über das, was auf der Bühne vorgeht, aus. „Er verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über vergangenes und künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen.“ Um einen Chorführer geschart, sprach der Chor vor der Bühne (in der Orchestra) in rhythmischen Bewegungen und unter Begleitung von Musik die Gefühle und Eindrücke aus, welche die vor seinen Augen sich entwickelnde Handlung auf die Zuschauer hervorbringen mußte.

Als in späteren Zeiten das Schauspiel auch bei anderen Völkern kultiviert wurde, fand natürlich auch die Musik, deren Wert und Wirkung sich bei den alten Griechen längst erprobt hatte, ihre Verwendung dabei. Die Kundgebungen der Lust durch Lieder, die die Stimmung ausdrücken, sei es nun, daß ein Einzelner sie verkündet und die Menge einstimmt (Solo mit Refrain), sei es, daß die Menge zusammensingt (chorisch), ist eine uralte Sitte, die sich bald auf das Theater verpflanzte. Auch kamen gelegentlich kleine Instrumentalmusiken zur Verwendung, als Marsch-, Fest-, Tafel- oder Jagdmusik, Fanfaren u. s. w., welche die Situation äußerlich charakterisieren sollten. Viele Dichter gingen darin noch weiter, indem sie, in Rücksicht auf die Wirksamkeit der Musik, sogar durch direkte Vorschriften die Mitwirkung derselben erfordert haben. „Nur die Worte giebt der Dichter; Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben“, sagt Schiller in seiner

Vorrede zur „Braut von Messina“, in welcher er den Gebrauch des Chores in der Tragödie zu rechtfertigen suchte. Auch Shakespeare war ein großer Verehrer der Tonkunst; in zahlreichen Aussprüchen zeigt er ein ebenso feines, wie eingehendes Verständnis der Bedeutung derselben. In seinen Werken finden sich außer einer großen Anzahl von Liedern und Gesängen auch vielfache Andeutungen für die reine Instrumentalmusik, welche er fordert, um die Empfindung anzuregen, ihr die Vorgänge leichter zu vermitteln. Racine huldigte in seinen biblischen Trauerspielen „Esther“ und „Athalia“ dem antiken Chor, und Lessing zählt bekanntlich zu den wärmsten Vertheidigern der Zwischenaktsmusik und der Einleitung des Dramas durch ein Vorspiel (Ouverture). In der Hamburgischen Dramaturgie (1768) findet sich auch eine Abhandlung über die Zwischenaktsmusik vor („Über die musikalischen Zwischenspiele bei Schauspielen“). Goethe und Schiller fordern die Mitwirkung der Musik ganz direkt, und besonders der erstere hat in seinem „Faust“ und im „Egmont“ derselben ein großes Feld eingeräumt. In Schillers Dramen wird der Musik häufig eine mehr nur dekorative Aufgabe gestellt. Die Gesänge des Fischerknaben, des Hirten und Alpenjägers in der ersten Scene des „Wilhelm Tell“, ebenso wie das Lied des Walter Tell, die „ländliche Musik“ und selbst der Gesang der Mönche sollen hauptsächlich nur die Situationen äußerlich charakterisieren. Ähnlich ist das Verhältnis der Musik zur „Jungfrau von Orleans“; nur wo der Dichter (wie auch im „Tell“) die Instrumentalbegleitung fordert, soll diese auch psychologisch erläutern, die Empfindung anregen, um ihr die Vorgänge auf der Bühne leichter zu vermitteln (Monolog der Jungfrau von Orleans, Schluß der Rütliscene im „Wilhelm Tell“ 2c.).

Bemerkenswert ist eine Äußerung Schillers, welche sich in einem Briefe an Goethe vorfindet. Es heißt da: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Natur-Nachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“ Hieraus geht deutlich hervor, daß Schiller den fördernden Einfluß der Tonkunst sehr wohl zu schätzen gewußt und namentlich ihre Wirkung auf die Massen, das demokratische Element der Kunst, in ihrem Wert erkannt habe. Trotzdem läßt sich nicht verhehlen, daß die Schillersche Lyrik, wie auch Epik, von einzelnem abgesehen, sich dem Ausdrucksvermögen der Tonkunst mehr entzieht. Beethoven machte einst fol-

gende Bemerkung Czerny gegenüber: „Schillers Dichtungen sind für die Musik äußerst schwierig. Der Tonsetzer muß sich weit über den Dichter zu erheben wissen. Wer kann das bei Schiller? Da ist Goethe viel leichter!" Trotz dieser Sprödigkeit der Schillerschen Dichtungen gegenüber der Tonkunst ist, wie wir weiter unten sehen werden, keines seiner Dramen ohne Einwirkung auf die Musik geblieben.

Die in dem Drama vorgeschriebenen Lieder, Chöre ꝛc. mußten notwendigerweise gesungen werden, so fanden sie auch bald einen Tonsetzer, oft sogar deren mehrere. Häufig sahen sich die Dichter selbst nach Musikern um, und fanden Meister, die auch noch ein Vorspiel (Ouverture) und Zwischenaktsmusik beifügten; so entstanden jene Tonschöpfungen, die sogenannten Schauspielmusiken, welche nun eine ganz besondere Kategorie der Musik bilden. Beethoven hat in seinen Gesängen und Entre-Aktes zu „Egmont" für diese Art Musik ein glänzendes und berühmtes Muster geliefert, welches hinreichend bewiesen hat, wie sehr Dichtung und Musik mit einander verwachsen können. „Von Rechtswegen müßte jedes bedeutende deutsche Theaterstück seine eigene Musik haben", schreibt Zelter an Goethe. „Es läßt sich kaum berechnen, wieviel Gutes daraus entstehen könnte für Dichter, Komponisten und Publikum."

Die Musik, welche ein Drama umgiebt, muß natürlich alle die Eigenschaften aufweisen, die anundfürsich das Theater stellt. Hauptforderungen von dieser Seite sind: Bewegung, Anschaulichkeit, Gedrängtheit der Ausführung und glänzendes Kolorit im allgemeinen, pikante Melodik und Rhythmik, treffende Charakteristik u. s. w. im besonderen. Analog der Dekorationsmalerei verzichtet die Bühnenmusik auf feine und feinste Ausarbeitung und subtile Vertiefungen, die im Theater verloren gehen; mit breiten, kräftigen Strichen nur darf sie arbeiten, — nicht allein in Anwendung der gegebenen Orchesterfarben, sondern ihrem ganzen geistigen Gehalte nach. Was sie zu sagen hat, muß sie scharf, entschieden, so zu sagen grell aussprechen. Grell zeichne sie den Schmerz, grell die Freude, grell Zärtlichkeit und Liebe. Mögen viele das raffiniert nennen, die dramatische Musik kann das Raffinement nicht entbehren, oder sie müßte auf Wirksamkeit verzichten.

Selbstverständlich wird die richtige Wirkung nur eine eigens für ein Drama geschriebene oder kombinierte Musik erzielen; sie muß gewissenhaft einstudiert werden, und fällt somit der Verantwortlichkeit des Kapellmeisters anheim; es sollen ihr die nötigen Pausen vorhergehen und folgen, um dem Publikum die unentbehrlichen Ruhemomente zu gönnen; sie verdient auch, auf dem Theaterzettel besonders angezeigt zu werden, um die gebührende Aufmerksamkeit des Publikums von vornherein in Anspruch zu nehmen. Hiermit betreten wir jedoch ein Feld, auf welchem leider nur allzu häufig und schwer gesündigt wird. Bei den Theatern will man weder ein großes Orchesterpersonal, noch Zeit und Kosten auf die Einstudierung der Schauspiel-

musiken verwenden. Alles wird gekürzt, verhunzt, bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, so daß die dargebotene musikalische Beigabe eher zur Verunglimpfung, als zur Erhebung und Verschönerung des Dramas beizutragen vermag. Die Musik kann ihren Zweck nur erfüllen, wenn ihr die gleiche Pflege, wie dem Schauspiele selbst, zu Teil wird; dies bedingt aber eine aufrichtige Erkenntnis des Wertes und der Bedeutung der Tonkunst beim Drama, nicht bloß die Überzeugung der einfachen Notwendigkeit derselben. Nur an wenigen guten Theatern stellt man das volle, erforderliche Orchester zur Verfügung und wendet der Musik die gehörige Aufmerksamkeit zu. Der Einführung einer Schauspielmusik überhaupt steht der Schlendrian der Theater entgegen. Der Schauspieler will keine Musik, welche Wirkung macht, er fürchtet, dadurch das Interesse für seine heilige Person abgeschwächt zu sehen und so kommt es denn, daß man eher zu einem jeden beliebigen Musikstück greift, als sich Mühe giebt, eine eigens für ein Drama geschriebene charakteristische Musik zu erlangen. Wenn unsere größten Dichter die Einleitungs- und Zwischenaktsmusik zu ihren Dramen empfahlen oder die Mitwirkung der Tonkunst durch direkte Vorschrift forderten, so ist es doch klar, daß es ihnen nicht nur um Musik überhaupt, sondern um passende, charakteristische Musik zu thun war. Wie wenig aber dieser Anforderung an vielen Orten Rechnung getragen wird, das beweisen tägliche Vorkommnisse in bedauerlichstem Maße. Gar zu häufig begnügt man sich, wie bei Possen und Schwänken üblich, so auch bei den Meisterdramen unserer gefeiertsten Dichter, mit einer beliebigen Zwischenaktsmusik, bestehend aus Liedern, Tänzen, Opernfinales u. s. w., ohne zu fragen, ob das Dargebotene geeignet sei, oder nicht. Meistens bleibt auch noch die Auswahl dem Geschmack des betreffenden Musikers überlassen, welcher gerade zur Leitung der kleinen Musik kommandiert ist und dieser bekümmert sich wenig um den Charakter des Stückes, teils aus Unkenntnis, teils aus Bequemlichkeit, so daß häufig die unpassendsten Tonstücke, und noch dazu in einer unverantwortlich kunstschänderischen Weise abgehaspelt werden. Daß dieser Umstand störend auf die Handlung des Stückes und die Gemüter des Publikums einwirkt, ist eine längst erwiesene Thatsache und daß unter solchen Umständen die Dramen unserer Meister eher verlieren als gewinnen, ist begreiflich, denn eine solche Art von Zwischenaktsmusik wird seine Aufgabe: „die Stimmung und das aufnehmende Empfinden der Zuschauer fortwährend in Fluß zu erhalten und von dem einen Akt auf den anderen zu übertragen", niemals erfüllen können. Es läßt sich in der That nicht verkennen, daß diese Zwischenakte für die Litteratur, wie für die Musik ein gleicher Übelstand sind, und daß sich die Autoren wie die ausführenden Künstler mit gleichem Rechte gegen diese Unsitte auflehnen müssen. Schon vor geraumer Zeit hat dieser Zustand zu manchen Schriften Veranlassung gegeben und die Zeitungs-Polemik beschäftigt, aber trotzdem Kapazitäten wie Gutzkow, Hiller, Liszt u. a. für diese Sache in die

Schranken traten, hat sich niemals ein durchgreifender Erfolg bemerkbar gemacht. *Ferdinand Hiller*, als ausgezeichneter Komponist und litterarisch gebildeter Geist ein kompetenter Richter in solchen Angelegenheiten, hat in einem durch klare Demonstration der Thatsachen und prägnante Darstellung vorzüglichen Artikel (Kölnische Zeitung vom 25. August 1855) mit unwiderlegbaren Argumenten alle Mißstände solcher Zwischenaktsmusik resumiert, indem er sogar am Schlusse seines Aufsatzes auf deren gänzliche Beseitigung anträgt, da er mit gutem Grund an der Möglichkeit ihrer Umgestaltung verzweifelt. Dieser Überzeugung schloß sich auch Franz Liszt in einem Votum: „Keine Zwischenaktsmusik mehr!“ an, welches vor ca. 30 Jahren in der Berliner Musik-Zeitung „Echo“ erschien und im Jahre 1879 vom Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin in Broschürenform herausgegeben wurde. Liszt hat in dieser Schrift alle die Mißstände der gewöhnlichen Theater-Zwischenaktsmusik vom künstlerischen Standpunkt aus beleuchtet, dieselbe als eine Schmach für Kunst und Musiker, als eine Rücksichtslosigkeit gegen Dichter und Komponisten hingestellt. Mehrere große Theater, in erster Linie die Hoftheater in Berlin und München, denen sich später das Stadttheater in Leipzig anschloß, hoben denn auch die Zwischenaktsmusik ganz auf, während sie mit desto größerer Pietät die vollständigen Schauspielmusiken kultivierten, welche wir zu den verschiedenen Dramen unserer Dichter besitzen, — ein lobenswertes Beispiel, welches nicht genug der Nachahmung empfohlen werden kann und das bei möglichst allgemeiner Befolgung wesentlich zur Veredelung und Verschönerung des Theaters beitragen würde. Dagegen hört man nun einwenden, was *Schiller* so treffend sagt: „Der Dichter hat gut nach einem Ideal arbeiten, der Kunstrichter hat gut nach Ideen urteilen; die bedingte, beschränkte, ausübende Kunst ruht auf dem Bedürfnis. Der Unternehmer will bestehen, der Schauspieler will sich zeigen, der Zuschauer will unterhalten und in Bewegung gesetzt sein. Das Vergnügen sucht er und ist unzufrieden, wenn man ihm da eine Anstrengung zumutet, wo er ein Spiel und eine Erholung erwartet. Aber, indem man das Theater ernsthafter behandelt, will man das Vergnügen des Zuschauers nicht aufheben, sondern veredeln. Es soll ein Spiel bleiben, aber ein poetisches. Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es giebt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte.“ Wohl giebt es Leute, welche in der Musik wie in der dramatischen Kunst nichts weiter sehen, als ein Vergnügen. Die Musik aber wie das Schauspiel sind Künste, welchen eine höhere Mission innewohnt, als unsern flüchtigen Vergnügungen zum Schmucke, zum Anhängsel zu dienen. „Wenn ihnen nicht gegeben ist, das Gute zu lehren, so erwecken sie doch die Liebe zum Schönen. Die das Gute nicht ehren und das Schöne nicht aufnehmen, hegen

meist einen verborgenen, aber beharrlichen Hang, sie zu erniedrigen. Es ist Sache der Künstler, als Vertreter der Kunst, ihnen entgegen zu wirken, alles zu verteidigen, was zur Ausdehnung ihrer Wirkung beizutragen vermag; denn die Kunst, indem sie zum Besten des Menschen ihre unmittelbare Weihe verleiht, trägt dazu bei, ihn zur Ausübung des Guten, durch Läuterung, Veredlung seiner Gefühle, durch die Achtung und Schätzung seines besseren Ich, die sie ihm verleiht, zu kräftigen.“ *)

Eine vollständige Schauspielmusik, wie sie unsere größeren Meister uns als Vorbild und Muster geliefert, besteht aus dem Vorspiel oder der Ouverture, der Zwischenaktsmusik und der zur Handlung gehörigen, direkt zur Darstellung des Dramas notwendigen Musik, als Lieder, Chöre und Gesänge und die gelegentlich vorkommende Instrumentalmusik, (Marsch, Fanfare, Tafel-, Fest- oder Jagdmusik) welche zur Charakterisierung irgend einer Situation beitragen soll. Sie ist meistenteils schon vom Dichter vorgeschrieben, die Notwendigkeit ihres Daseins also bedingt. Häufig jedoch werden von guten Komponisten auch noch andere Scenen durch die Musik verherrlicht, welche sich gerade für die Tonkunst eignen. Die Musik erscheint dann begleitend, die Gefühle und Situationen ausdrückend, indem sie teils während der Rede, teils zwischen derselben ertönt (Melodram). Hier treffen wir fast niemals länger ausgeführte Formen, sondern vorzugsweise kurze Sätze, ausgehaltene Harmonien u. s. w. Prachtvolle Beispiele dieser Art finden wir in den Musikwerken zu „Egmont“, „Sommernachtstraum“, „Manfred“, „Faust“, „Jungfrau von Orleans“ (Monolog 4. Akt) u. v. a. Die willkürlichen musikalischen Zusätze von Seiten der Komponisten erfordern jedoch nicht nur eine genaue Kenntnis der Bühne, sondern auch eine gründliche wissenschaftliche Bildung überhaupt, um mit Sicherheit das zu erkennen, was komponiert werden kann und darf, und es so auszuführen, daß wahre Empfindung, nicht bloßer musikalischer Aufputz darin sich ausspricht. Diese Schauspielmusiken haben sich auch in den Konzertsälen eingebürgert, wo sie teils in Bruchstücken, teils auch ganz, mit verbindendem Texte, welcher den Stimmungswechsel vermitteln soll, aufgeführt werden. Dieser verbindende Text legt alles den Gang des Dramas betreffende in den Vortrag eines einzelnen Vorlesers und macht das musikalische Werk dadurch geeignet, mit allgemeinem Verständnis auch ohne die scenische Darstellung des Dramas gegeben zu werden.

Die großartige Wirkung der Schauspielmusiken hat ferner Veranlassung gegeben, daß Komponisten ein Drama als Vorwurf für die musikalische Komposition wählten, *ohne* daß diese für eine theatralische Vorstellung bez. zur Aufführung während der Darstellung des betreffenden Schauspiels bestimmt ist, dessen Namen das Tonstück trägt. Es entstanden so eine Menge dramatischer Tonwerke in sehr ab-

*) Franz Liszt: „Keine Zwischenaktsmusik mehr.“ Ein Votum.

weichender Form, durch welche wir — unserer Aufgabe gemäß — später eine Wanderung halten werden.

Aus dem Drama *mit* Musik entwickelte sich die

Oper oder das *Musikdrama*, wie es in neuerer Zeit seine Benennung durch *Richard Wagner* gefunden hat. Hier macht die Musik sich zum Herrn der ganzen dramatischen Form und läßt alles andere zu untergeordneten Momenten herabsinken. Der Text wird zum bloßen Libretto, d. h. er muß vor allem bedacht sein, die Handlung für den musikalischen Zweck zurechtzumachen. Trotz der mannigfachen ästhetischen Bedenken, welche immer noch gegen die Form der Oper sich hören lassen, so zwar, daß selbst ihre Existenzberechtigung angezweifelt wird, hat sie gerade doch in unserer Zeit eine Bedeutung gewonnen, wie kaum eine andere der verwandten Kunstformen. Der kühl erwägende und berechnende Verstand findet es leicht absurd, daß Personen, welche in der Wirklichkeit vielleicht nicht *einen* Gesangston in der Kehle hatten, doch diesen gerade bei ihrer Darstellung auf der Bühne zum einzigen Ausdrucksmittel wählen; es erscheint ihm unkritisch, sogar beim Dialog den Gesangton angewendet zu sehen, während dies im gewöhnlichen Leben doch keineswegs geschieht. Allein mit derartigen Erwägungen kann man leicht die gesamte Kunst hinweg disputieren. Der Gesang, diese göttliche Kunst, kann für poetische Gemüter — und nur an solche wendet sich die Kunst überhaupt — in welcher Form er auch in der Oper auftreten mag, nichts die dramatische Darstellung störendes haben; ganz besonders, wenn dadurch der Hauptzweck derselben, die Darlegung der psychologischen Prozesse, auf welchen die Handlung beruht, wesentlich gefördert wird. Daß dieses aber durch die Mitwirkung der Musik in höchster und überzeugendster Deutlichkeit geschieht, wird heutzutage wohl niemand mehr bezweifeln können.

Auf Form und Wesen der Oper, auf die Geschichte ihrer Entstehung und Entwickelung bis zu ihrer neuesten Umgestaltung durch *Richard Wagner*, hier näher einzugehen, würde uns zu weit führen; erwähnt seien nur die verschiedenen Arten der Oper, welchen wir im Laufe unserer Wanderung begegnen werden:

1) *Die große Oper*; sie ist meist durchkomponiert, so daß anstatt des Dialogs (der gesprochenen Rede) das „Recitativ“ (die gesungene deklamatorische Rede) und das „Arioso“ erscheint. Man nennt sie deshalb auch „Recitativ-Oper“. Hat sie einen Inhalt wie das Trauerspiel, so wird sie „tragische“ oder „ernste Oper“ (Opera seria) genannt.
2) *Die romantische Oper*; einmal so genannt nach dem Stoffe (aus der Ritter-, Minne-, Troubadourzeit u. s. w.), sodann auch nach der Behandlung, insofern darin ernste und heitere Scenen abwechseln.
3) *Die komische Oper*, italienisch „Opera buffa“ genannt, welche, wie das Lustspiel, nur heitere Vorgänge zur Darstellung bringt. Die romantische und die komische Oper erscheinen zuweilen auch mit Recitativ, meist aber mit Dialog zwischen den Gesängen.

Schau- und Trauerspiele zu Opern *umzuarbeiten*, ist eine alte Sitte, welche stets und heftig angefeindet wurde. Trotzdem suchte die Oper, namentlich in der Neuzeit, ihre Stoffe mit Vorliebe in den dramatischen Werken unserer berühmtesten Dichter, und besonders waren es die Riesenwerke Schillers, Goethes und Shakespeares, welche für derartige Zwecke benutzt wurden. Wenn die Meinungen über die Berechtigung dieser Handlungsweise auch geteilte sind, so verdanken wir derselben doch manches schöne Opernwerk, wie „Faust“, „Tell“, „Romeo und Julie“, „Lustige Weiber“ u. v. a., welche voraussichtlich noch lange Zeit das Repertoir der Opernbühne zieren werden.

Eine andere Form von dramatischen Tonwerken finden wir auf dem Gebiete der Vokalmusik noch in einzelnen **Scenen.** Sie sind meistenteils nicht im Zusammenhange komponiert, sondern der Tonsetzer suchte sich aus einem Drama einzelne Scenen, welche sich besonders für die musikalische Wiedergabe eigneten, heraus, und komponierte sie für den Konzertsaal, wo sie unter der Bezeichnung „Dramatische Scenen“ ihre Aufführung finden (z. B. Joachims: Scene aus „Demetrius“; Schumanns: Scenen aus „Faust“ &c.).

Diejenige Form, welcher wir auf unserer Wanderung am häufigsten begegnen werden, ist die

Ouverture, das Vorspiel, Einleitungs- oder Eröffnungsstück zu einem dramatischen Werk. Sie dient, um den Hörer auf das Drama vorzubereiten, ihn in entsprechende Stimmung zu versetzen. Um diese Aufgabe erfüllen zu können, muß natürlich die Ouverture unter dem Einfluß der Hauptpersonen und Hauptmomente der Handlung selbst entstanden sein; sie muß direkt auf letztere Bezug und auf Gang und Idee derselben Rücksicht nehmen, ihre Motive müssen deshalb unter der Herrschaft dieser Ideen erfunden und ausgeführt sein. Daher nahm man oft einzelne Momente der Handlung selbst mit in die Ouverture auf, bez. entlehnte dazu die Hauptmotive der eigentlichen Oper, indem man dieselben in geschickter Gestaltung mit einander verwebte. Häufig haben die dramatischen Bühnenwerke nur ein bloßes Vorspiel, d. h. eine kurze Einleitung, welche, direkt in die erste Scene überleitend, die dem Drama entsprechende Stimmung in uns erwecken soll. Das, wie schon bemerkt, ist die Aufgabe der Ouverture überhaupt. Es erleichtert den Genuß, die Auffassung des dramatischen Kunstwerkes, wenn wir, wie durch einen Prolog, eingeführt werden in den Ideenkreis, aus dem das Drama hervorgeht, wenn erst die Voraussetzungen erledigt werden, unter denen dieses beginnt. Gounod ist in dieser Hinsicht dem Publikum noch um einen bedeutenden Schritt weiter entgegen gekommen, indem er in seiner Prolog-Ouverture zu „Romeo und Julie“ den

Zuschauer durch den Chor in den allgemeinen Ideenkreis des Dramas einführt, ihm durch das Wort den allgemeinen Zustand, der das Grundfundament zum Drama bildet, klar und deutlich veranschaulicht.

Außer diesen Ouverturen und Einleitungen zu Schauspielen und Opern giebt es noch eine andere Ouverturenform, die den wenig bezeichnenden Namen „Konzert“-Ouverture führt und nicht einer dramatischen Form als Einleitung dient, sondern für sich selbst besteht. Auch diese Gattung ist von vielen Komponisten mit besonderer Vorliebe gepflegt worden. Sie macht es sich zur Aufgabe, ein ganzes Drama in seinen Umrissen musikalisch zu illustrieren, entweder nur die einzelnen Hauptmomente desselben hervorzuheben und zu charakterisieren, oder auch die ganze scenenweis geordnete, dem Ideengang des Dramas entsprechende Handlung wiederzugeben. Um dies in möglichst vollkommnem Maße zu erreichen, hat man in neuerer Zeit die Form der Ouverture bedeutend erweitert, indem der Durchführungsteil mit größerer Breite ausgeführt wird, so daß das Werk mehr die Form der symphonischen Dichtung (siehe weiter unten) erhält. Es genügte nicht, daß die Träger des Konflikts nur in den beiden Hauptmotiven dargestellt werden, sondern erschien für die Lösung dieser Aufgabe der Ouverture zweckmäßig, den Konflikt selbst anzudeuten, und das geschieht eben am passendsten in dem sogenannten Durchführungssatz. Ouverturen dieser Art sind Schumanns: „Julius Cäsar“, Deppes: „Don Carlos“, Grädeners: „Fiesco“ u. s. w.

Eine nicht minder wesentliche Bedeutung als die Ouverture haben bei der Aufführung eines theatralischen Werkes die

Entre-Akte, die Zwischenaktsmusik zu einer dramatischen Dichtung. Es sind kleine, ouverturenartige Einleitungssätze zu den verschiedenen Akten eines Dramas, welche in enger Beziehung zur Handlung des Stückes stehen, die allgemeine Stimmung und das aufnehmende Empfinden der Zuschauer fortwährend im Fluß erhalten, zuweilen aber auch bestimmte Vorgänge der Handlung schildern sollen. Sie werden in den Hauptpausen gespielt, knüpfen an den Schluß des vorhergegangenen Aufzuges an und bereiten den nächsten vor.

Eine andere Form der dramatischen Tonschöpfungen ist die schon erwähnte

Symphonische Dichtung, von Franz Liszt Anfang der fünfziger Jahre eingeführt, eine Form, welche vielfach angefeindet wurde, sich trotzdem jedoch jetzt nicht nur eingebürgert, sondern auch viele Nachahmer gefunden hat. Die symphonischen Dichtungen waren völlig neue Erscheinungen, der Idee wie der Form nach Liszts eigenste Geschöpfe. Irgend ein Drama nimmt er zum Grundgedanken und bringt ihn, indem er ihm seine musikalischen Seiten abgewinnt, zu tonkünstlerischer Darstellung. Die äußere Gestalt wächst aus dem Inhalte heraus, sie ist so mannigfaltig wie dieser Inhalt selbst und eher der Ouverture als der Symphonie verwandt, bildet sie gleichsam den Übergang von jener zu dieser.

Die **Symphonie,** welche sich mit der Behandlung eines dramatischen Stoffes beschäftigt, hat die gleiche Aufgabe, wie die erweiterte Ouverture und symphonische Dichtung: die Grundzüge eines Dramas in musikalischen Bildern oder Tongemälden zu veranschaulichen, ein ganzes Drama in seinen Umrissen darzustellen. Der größere Umfang der Symphonie erlaubt jedoch auch eine eingehendere Behandlung und ausgedehntere musikalische Illustration. Die einzelnen Sätze beschäftigen sich entweder mit den Hauptpersonen des Stückes, wie in Liszts „Faust“- und Rheinbergers „Wallenstein“-Symphonie, oder sie dienen zur Veranschaulichung allgemeiner Stimmungen, Situationen oder Vorgänge, wie in Moszkowskys „Jeanne d'Arc“.

Daß aber auch die beredteste Musik den Gang der Handlung nur anzudeuten, nicht genau zu erzählen vermag, ist selbstverständlich, die Wiedergabe einer dramatischen Handlung durch eine reine Instrumentalmusik gehört daher nicht zu den leichten Aufgaben der musikalischen Kunst. Die Stimmung, die Phantasie und das Auffassungsvermögen des Zuhörers sind es, welche die Illusion in diesem mehr oder weniger erwecken, ihm die Musik in höherem oder geringerem Maße passend und charakteristisch erscheinen lassen. Dem Hörer Genuß und Verständnis zu erleichtern, ihn über den Gedankengang, den sie beim Schaffen ihres Werkes im wesentlichen verfolgten, aufzuklären, haben nun viele der neueren Komponisten feste Inhaltsangaben (Programme) in erklärenden Worten ihren Tonwerken beigegeben. Häufig deuten, wie dies namentlich bei den einzelnen Sätzen der Symphonie der Fall ist, auch nur klar ausgesprochene Überschriften oder erläuternde Titel den Inhalt an; in vielen Fällen jedoch haben die Komponisten ihren Werken, wie bemerkt, noch weitergehende Erklärungen beigefügt, welche Inhalt und Bedeutung derselben kundgeben, sei es durch einen erklärenden Text, sei es auch durch selbständige kleine Dichtungen, oder Hinweise auf die betreffenden Scenen oder Stellen des Dramas, welche ihren Tonwerken als Motto zu Grunde liegen.

Treten wir unserer Bestimmung nun näher, indem wir unsere Aufmerksamkeit den Tonwerken selbst zuwenden, welche wir zu den Dramen unserer Dichter zu verzeichnen haben, so werden wir finden, daß wohl keins der dramatischen Werke unserer großen Meister ohne gänzliche Einwirkung auf die Tonkunst geblieben ist und solchermaßen im Laufe der Zeit eine sehr große Anzahl von dramatischen Tonwerken entstanden ist, welche an ihrer Spitze die Namen jener unsterblichen Dichtungen tragen, die für alle Zeiten der Völker teuersten Besitz bilden. Ein gleiches ewiges Leben, wie diesen Dichtungen selbst, ist nun freilich allen zu denselben komponierten Tonwerken nicht bestimmt gewesen, zumal der durch die musikalische Revolution der letzten Jahrzehnte hervorgerufene, veränderte Geschmack läßt manche früheren musikalischen Produkte heute veraltet erscheinen. Andere reichten von vornherein nicht an den Genius der poetischen Schöpfungen heran, und während

diese, fest und unerschütterlich, allen Wandlungen des Geschmackes, allen Stürmen der Zeit Trotz boten, gingen jene unter, wurden durch andere Versuche verdrängt und fielen der Vergessenheit anheim, nicht selten ohne daß ihr Dasein überhaupt zu allgemeinerer Kenntnis gelangte. Nur wenige sogar unserer musikalisch-dramatischen Werke haben es durch ihren vorzüglichen Wert dahin gebracht, gleichen Schritt mit den Dichtungen zu halten, welche die Anregung zu ihrer Entstehung gegeben haben und sind nun für alle Zeiten innig mit denselben verbunden. Wer dächte nicht bei Dichtungen wie „Egmont“ und „Sommernachtstraum“ zugleich an die Namen jener Tondichter, deren Werke mit ihren dichterischen Vorlagen so ewig unzertrennlich erscheinen? Gewiß haben aber auch manche Schöpfungen dieser Art, der Vergangenheit wie der Neuzeit, gleiche oder ähnliche Rechte noch zu beanspruchen — ihnen dazu zu verhelfen, zum mindesten ihr Dasein einer allgemeineren Kenntnis zu vermitteln, diene das nachfolgende historische Verzeichnis.

Friedrich von Schiller.

(Geb. 10. Nov. 1759, † 9. Mai 1805.)

Die Räuber.

Ein Schauspiel in 5 Akten.

Die Ausarbeitung dieses Schauspieles begann Schiller in seinem achtzehnten Lebensjahre, 1777, als medizinischer Eleve der herzoglichen Militär-Akademie in Stuttgart; besonders eifrig förderte er dasselbe im Jahre 1779 und brachte es vor seiner Entlassung aus der Akademie, am 14. Dezember 1780, zum äußeren Abschluß. Gedruckt auf Schillers Kosten zur Ostermesse 1781 in Stuttgart, ohne seinen Namen; zuerst aufgeführt in einer mildernden Umarbeitung, als Trauerspiel in 7 Handlungen, unter Schillers Namen, Sonntag, den 13. Januar 1782, im Nationaltheater zu Mannheim.

Musik zu Schillers „Räuber“ von Joseph Adolph Leibrock. Komponiert zu Anfang der dreißiger Jahre in Braunschweig. Sie besteht aus der Ouverture und 6 Nummern: 4 Entre-Aktes, welche an den Schluß des jeweiligen Aktes anknüpfen und den nächsten vorbereiten, einer melodramatischen Begleitung zum Liede der Amalie im 3. Akt (1. Scene: „Schön wie Engel“), und dem Räuberchor „Ein freies Leben führen wir“, a capella gesungen, der sichereren Intonation wegen durch einen Akkord der Flöten, Klarinetten, Fagotte und Hörner vorbereitet und mit einem kurzen Refrain zwischen den Versen versehen. Die Ouverture (D-moll) erlebte die erste Aufführung Sonnabend, den 25. Januar 1834, im zweiten Abonnements-Konzert der herzoglichen Hofkapelle zu Braunschweig, und fand außerordentlichen Beifall. Montag, den 20. April 1846, wurde die ganze Musik bei der Aufführung des Dramas im herzoglich braunschweigischen Hoftheater zum ersten Mal benutzt. Später wurde die Ouverture und Zwischenaktsmusik auch im Hoftheater zu Kassel aufgeführt, seitdem blieb dieselbe verschollen. Die Partitur der vollständigen Musik (Manuskript) ist im Besitze des Komponisten, Dr. ph. A. Leibrock in Berlin.

„Il Masnadiere“, Operette nach Schillers Räubern, Musik von David Uhrmacher. Zum ersten Male aufgeführt im Herbst des

Jahres 1835 in Trient. Es war der erste Versuch, das Schillersche Schauspiel in Verbindung mit Musik auf die italienische Bühne zu bringen. Das allgemeine Urteil lautete nicht ungünstig, mehrere Stücke der Musik sollen sogar gefallen haben.

„Die Räuber“ (I Brigandi), Große Oper in 3 Aufzügen, Text von Crescini, Musik von Saverio Mercadante. Zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 22. März 1836, im Théâtre Italien zu Paris. Die Hauptrollen sangen die Grisi (Amalie), Lablache (Maximilian), Rubini (Corrado) und Tamburini (Hermann), welche das Werk zu einem ausgezeichneten Vortrage brachten. Trotzdem hatte die Oper keinen Erfolg, woran teils die Wahl des Stoffes, teils die Musik Schuld war. Ein Bühnenwerk wie Schillers „Räuber“, in dem nach des Dichters eigenem Ausspruch „mancher Charakter auftreten mußte, der das feinere Gefühl der Tugend beleidigt und die Zärtlichkeit unserer Sitten empört“, kann offenbar nur wenige Beziehungen zur Tonkunst haben, und eine musikalische Behandlung desselben ist äußerst schwierig. Obgleich in dem Libretto (Karl heißt hier „Hermann“, und Franz ist in „Corrado“ umgetauft) das Original hie und da etwas gemildert worden, so widerstrebte doch der Stoff der Oper, und es ist begreiflich, wenn das Auditorium des Théâtre Italien zu Paris diese „Brigandi“ ohne Enthusiasmus entgegen nahm. Mercadante, welcher nach Paris gekommen war, um sein Werk aufzuführen, kehrte nach Mailand zurück, wenig zufriedengestellt durch die Aufnahme, welche seine Oper in der französischen Hauptstadt gefunden hat. Er arbeitete das Werk für Mailand um, wo dasselbe am 6. November 1837 im dortigen Scala-Theater zur Aufführung gelangte, aber ebenfalls nur eine kalte Aufnahme erfuhr. Auch in Bari, Cagliari, Corfu, Malta, Messina, Neapel und Venedig ist der Oper kein besserer Empfang zu Teil geworden, sodaß dieselbe bald vollständig vom Repertoire verschwand. Mercadantes Musik ist reich harmonisiert, und weist häufig ungewöhnliche, berechnete Accordverbindungen und Tonfälle auf, welche das Suchen des Komponisten, zu charakterisieren, deutlich erkennen lassen; aber im allgemeinen ist dieselbe zu zurückhaltend, um sich mit den leidenschaftlichen, ungestümen und wild bewegten Eindrücken der Dichtung verbinden und vereinigen zu können.

Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text 1837 bei F. Lucca in Mailand; das Textbuch auch in einer deutschen Bearbeitung vom Freiherrn von Lichtenstein bei B. Schott's Söhne in Mainz.

„Die Räuber“ (I Masnadieri), Große Oper in 4 Aufzügen, frei nach Schillers Räubern bearbeitet von Andrea Maffei, Musik von Giuseppe Verdi. Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 22. Juli 1847, im Drurylane-Theater zu London, unter

Leitung des Komponisten. Die Oper fand hier, trotz der Mitwirkung von Kräften wie Jenny Lind (Amalie), Lablache (Maximilian), Gardoni (Karl) und Coletti (Franz), nur eine freundlich-kühle Aufnahme. Auch in Italien ist den „Masnadieri“ später kein besserer Empfang zu Teil geworden, und in Deutschland haben Verdis „Räuber“ wohl nie oder selten eine Aufführung erlebt. Es ist begreiflich, daß der italienische Meister, welcher in der Wahl seiner Operntexte stets große Vorliebe für dergleichen excentrische Stoffe gezeigt hat, in dem Jugenddrama Schillers ein seinem künstlerischen Naturell zusagendes Sujet fand; er setzte sich daher, als er von London aus um eine Oper gebeten wurde, mit dem Dichter Andrea Maffei in Verbindung, und dieser schnitt Schillers Räuber zu einem Opernlibretto zu, welches Verdi als „I Masnadieri“ für London in Musik setzte. War von diesem Unternehmen von vornherein nur wenig zu erwarten, so täuschte man sich vollends in der Schöpfung Verdis, denn seine Musik ragt im entferntesten nicht an die Dichtung heran. Die Melodien sind wenig charakteristisch; und die allgemeine Färbung ist matt und glanzlos. In der ganzen Oper findet sich auch nicht ein einziges ansprechendes oder gar ergreifendes Motiv, welches sich der Handlung würdig anschlösse und die Tragik des Stoffes erschöpfte. Komponist und Textdichter büßten ihren Mißgriff mit der Erfolglosigkeit ihres Werkes.

Interessant ist das Libretto durch die Naivetät, mit welcher der Originalstoff den Forderungen der italienischen Oper zurecht gemacht worden ist. Es fängt mit der zweiten Scene des Schillerschen Schauspiels an. Karl Moor, durch die Intriguen seines Bruders um die Liebe seines Vaters gebracht, macht sich in einem Anfalle der Verzweiflung zum Räuberhauptmann. In der folgenden Scene deckt uns Franz die schändliche Handlungsweise gegen seinen Bruder auf, und teilt uns (in seiner Baritonarie) den Entschluß des Vatermordes mit. Die dritte und vierte Scene zeigt uns Amalie in einer Unterredung mit dem alten Moor, welcher wegen seiner Handlungsweise gegen Karl, seinen einstigen Liebling, von Gewissensbissen verfolgt wird. In der letzten Scene (Finalquartett) führt Franz sein teuflisches Vorhaben aus. Hermann bringt unter Verkleidung die Kunde von dem Tode Karls, nebst dem Degen und einem mit Blut geschriebenen Brief des letzteren, worin er Amalie von ihrem Eide befreit und sie bittet, doch die Gattin des Franz zu werden. Der Akt schließt mit dem scheinbaren Tode des alten Moor. — Der zweite Akt findet Amalie in tiefer Trauer an der Gruft des totgeglaubten Greises. Ihre Arie fängt Adagio an; damit nun, dem alt hergebrachten Stile gerecht zu werden, das Allegro folgen kann, erscheint Hermann, widerruft die falsche Kunde, die er gebracht, und versichert, daß Karl noch lebt, und in dieser freudigen Botschaft liegt die Motivierung des nun folgenden, formgerechten Allegro brillante. In der zweiten Scene macht Franz der Amalie einen Liebesantrag; sie endet mit den wüsten Drohungen des abgewiesenen Bösewichtes.

Die weiteren Scenen führen uns das Leben, Treiben und Kämpfen der Räuber vor die Augen. Das bekannte Räuberlied: „Ein freies Leben führen wir“, ist wörtlich aufgenommen; fast komisch berührt uns die Verdische Melodie dieses urdeutschen Liedes. — Der dritte Akt bringt Amalie als Gefangene in das Lager der Räuber, wo ein zärtliches Wiedersehen zwischen Karl und der Gefangenen stattfindet. Das Finale führt uns die grausige Scene am Hungerturm vor, wo Karl durch Hermann die Kunde von der scheußlichen That seines Bruders erhält. Nach einer Unterredung mit dem lebendig begrabenen Greis schwört der unglückliche Sohn, die Greuelthat zu rächen. — Im vierten Akte erfolgt dann die Befreiung des Greises, die Erkennungsscene, die Erklärung Karls als das Haupt der verrufenen Räuberbande. Allgemeine Verzweiflungsscene, welche mit dem Tode der Amalie endet, während Karl von dem Publikum mit den Worten scheidet: „Jetzt zum Schaffot!“

Im Druck ist die Oper erschienen in Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte bei F. Lucca in Mailand (für Deutschland Fr. Kistner in Leipzig).

Erwähnt sei noch eine niedrige Bearbeitung des Schauspiels:

„Les brigands de Schiller“ Opéra-vaudeville en 2 actes von T. Sauvage und Dupin, eine Parodie auf Auguste Creuzets freie Übersetzung, welche im Jahre 1828 das Pariser Publikum belustigte.

Einzelne Lieder und Gesänge aus Schillers „Räubern“ sind erschienen, und zwar:

Hektors Abschied („Willst dich, Hektor, ewig mir entreißen“) (2. Akt 2. Scene und 4. Akt 4. Scene), komponiert von

- C. G. Körner (Vater Theodor Körners) (ungedruckt). Komponiert 1784. Die Komposition gab Anlaß zu der innigen Freundschaft zwischen Schiller und Körner.
- J. R. Zumsteeg. —
- J. F. Reichardt, für Alt und Baß mit Pfte. (Schillers lyr. Gesänge I S. 28), Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
- F. Paer, für Sopran und Tenor mit Pfte. (auch ital. L'Addio d'Ettore; Berlin bei N. Simrock).
- F. H. Kleinheinz, in Op. 10. —
- W. J. Tomaschek, für Sopran und Bariton mit Pfte. in Op. 89.
- F. Schubert, Op. 58, für Sopran und hohen Bariton mit Pfte.
- G. C. Großheim, für 2 oder 1 Singstimme mit Pfte. (Mainz, bei B. Schotts Söhne).
- Jeanette Bürde, für Sopran und Baß, in Op. 8.

Das Lied der Amalie: „Schön wie Engel“ (3. Akt 1. Scene), komponiert von

- J. F. Reichardt (Schillers lyr. Gesänge II S. 46), Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
- W. J. Tomaschek (Prag bei Marco Berra).

Brutus und Cäsar („Sei willkommen, friedliches Gefilde“) (4. Akt 5. Scene), komponiert für 1 Singst. mit Pfte. von Salomon Burkhardt.

Das Räuberlied: „Ein freies Leben führen wir“ (4. Akt 5. Scene), für den Theatergebrauch drei gleichmäßige Strophen, die mit einem Auftakt nach der Melodie des „Gaudeamus igitur“ gesungen werden (s. Finks mus. Hausschatz 472; Erks Volksl. II, 3 Nr. 32). —

Spiegelbergs Lieder vom „Rabenstein“ und „Die Nürnberger“ sind ohne Kompositionen geblieben.

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua.

Ein republikanisches Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Gedichtet im Jahre 1782, im Druck erschienen im Dezember 1783. Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 11. Januar 1784, im Nationaltheater zu Mannheim.

Ouverture zu Schillers „Fiesco“ von Carl G. P. Grädener Op. 30 (E-moll). Komponiert im Jahre 1855 in Hamburg, zum ersten Male aufgeführt am Schillerfeste, Donnerstag, den 10. November 1859, in Altona, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen die Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Klavierauszug, 1873, bei Hugo Pohle in Hamburg.

Besetzung: 2 Violinen, Violen, Cellis und Bässe, 3 Flöten (abwechselnd Piccolo), 2 Oboen (die erste abwechselnd Englisch Horn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, 3 Pauken und Große Trommel mit Becken.

Ein Werk von ungewöhnlicher, großartiger Anlage. Die Einleitung (Langsam ♩=56), ein breit ausgeführter, stimmungsvoller Satz, bietet allein schon eine farbenreiche musikalische Illustration der klassischen Dichtung Schillers. Eine nach und nach schnellere Bewegung führt uns unbemerkt in die eigentliche Ouverture ein. Frisch und kühn tritt uns im fünften Takt des Hauptsatzes (Rasch 𝅗𝅥=104) das erste Hauptthema entgegen und erinnert unwillkürlich an den feurigen, südlichen Republikaner, dessen feste Entschlossenheit durch ein beim Buchstaben C neu hinzutretendes, fugenartig sich wiederholendes Motiv

trefflich charakterisiert wird. Majestätisch, dem Streben Fiescos nach Genuas Krone entsprechend, klingt dieses Fugato neben dem von den Holzinstrumenten und Hörnern weitergeführten Hauptthema, während beide Motive von begleitenden, fugenartig nach einander einsetzenden Figuren in den Violinen und Bratschen umschwärmt werden. Beim Buchstaben D entwickelt sich das zweite Hauptthema, ein zartes, gesangvolles Motiv, das bald von den Violinen, bald von den Cellis oder Bratschen, unterstützt von den Holzinstrumenten oder dem Horn, getragen wird. Aus diesen beiden Hauptthemen heraus entwickelt der Komponist in meisterhafter Verarbeitung eine ganze Fülle verschiedenartigster Stimmungen, die durch rhythmische und harmonische Veränderungen der Motive, welche in immer neuer Gestalt erscheinen, hervorgerufen werden, dem Gesetze des Wechsels und der Steigerungen entsprechend. Die Coda der Ouverture, schon durch die eilende, drängende Violinfigur vorbereitet, beginnt mit einem erheblich schnelleren Tempo (𝅗𝅥 = 168), welches das Ereignis einer nahen Katastrophe vorahnen läßt. Fiescos Plan, sich zum Herrscher von Genua emporzuschwingen, ist soeben geglückt. Verrinas Bitten, der Krone von Genua zu entsagen, bleiben erfolglos. Immer drängender und ungeduldiger werden die Bitten, aber desto unerbittlicher und gebieterischer wird Fiesco. Er beharrt bei seinem Entschlusse und erleidet deshalb den Tod durch Verrina, angedeutet durch einen gewaltigen Sekunden-Accord im dreifachen Fortissimo, dem eine lautlose Stille folgt. In einem langsameren Tempo (𝅗𝅥 = 100), in dem noch einmal durch das englische Horn das zweite Hauptmotiv, aber in erweiterter Gestalt, klagend auftaucht, bringt die Ouverture den tragischen Ausgang des Dramas zum Abschluß.

Ouverture zu Schillers „Fiesco“ von Heinrich Urban Op. 6 (D-moll). Über die Zeit der Entstehung und ersten Aufführung des Werkes ist es nicht möglich gewesen, näheres festzustellen, jedenfalls geschah beides zu Anfang der sechziger Jahre, in Berlin. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Klavierauszug im September 1871 bei Ed. Bote und Bock in Berlin.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Becken.

Das Werk ist im großen tragischen Stil geschrieben, zeichnet sich durch edle Haltung, glücklich erfundene, charaktervolle Themen und geschickte Verarbeitung derselben aus. Im Konzertsaale hat die Ouverture bei ihren Aufführungen eine außerordentliche, wohlverdiente Aufnahme gefunden und sich den Beifall und die Anerkennung des musikalisch gebildeten Publikums zu erringen gewußt.

„Fiesco“, Große Oper in 3 Akten, nach Schiller bearbeitet von Ch. Beauquier, Musik von Eduard Lalo. Im Druck erschienen Partitur, Klavierauszug mit deutschem und französischem Text, bei Hartmann in Paris (für Deutschland bei Lewy in Wien). Mit dieser Oper gewann Lalo bei einer vom Lyrischen Theater in Paris 1867 veranstalteten Preisbewerbung den dritten Preis. Der Librettist hat sich getreu an das Schillersche Original gehalten und dasselbe eigentlich nur durch Kürzung für die Opernbühne verwendbar gemacht. Die Sceneneinteilung des Trauerspiels findet sich in ziemlich unveränderter Reihenfolge im Operntexte wieder. So behandelt der erste Akt den 1., 2., 4., 7. und 9. Auftritt des ersten Aufzuges der Schillerschen Tragödie. Die Scene vergegenwärtigt einen Saal bei Fiesco während eines Nachtfestes. Die durch Eifersucht gequälte Leonore erscheint mit ihren Freundinnen und beklagt sich über die (scheinbare) Untreue ihres Gemahls. In der folgenden Scene dingt Gianettino Doria den Mohren Hassan für die Ermordung des Fiesco. Hieran knüpft sich die Unterredung zwischen Fiesco und Julie, welche allmählich zu dem Liebesgeständnis beider führt, und in einem zärtlichen Liebesscherzen seinen Abschluß findet. Unter rauschenden Orchesterklängen wird jetzt, wie bei Schiller, der Mittelvorhang aufgezogen, und dem Auge des Zuschauers eröffnet sich ein großer, festlich erleuchteter Ballsaal, in welchem sich die maskierten Gäste lustig und lebhaft bewegen. Die Situation wird durch einen bacchantischen Tanzchor vortrefflich charakterisiert. Eingeflochten ist die Scene mit den schwarzen Masken, die bedeutungsvolle Unterredung zwischen Fiesco und Verrina (7. Auftritt). Hieran schließt sich der 9. Auftritt des Schillerschen Trauerspieles, die Scene zwischen Fiesco und Hassan, mit welcher der Akt seinen Abschluß findet. — Der zweite Akt weicht von dem Original etwas ab. Im ersten Tableau führt der Textdichter den Aufruhr scenisch aus, welchen Fiesco bei Schiller (4. Auftritt des 2. Aufzuges) nur vom Fenster aus beobachtet. Die Scene führt uns eine Straße in Genua vor die Augen, mit dem unzufriedenen und aufrührerischen Volk, unter dem sich auch Hassan befindet, gefüllt. Verrina erscheint und treibt das Volk zum Aufruhr, zum Kampfe gegen den Tyrannen Andreas Doria an. In dem zweiten Tableau greift der Librettist bis zum 2. Auftritt des 3. Aufzuges der Schillerschen Tragödie vor. Die Scene bildet einen Saal bei Fiesco und zeigt den letzteren im Selbstgespräch mit sich. Hier folgen treu nach Schiller der 3. (Fiesco und Leonore), der 4. (Fiesco und Hassan) und 5. Auftritt (alle Verschworenen), mit welchem der Akt durch die Verschwörungsscene einen effektvollen Abschluß erhält. — Der dritte Akt (1. Tableau: Schloßhof bei Fiesco) beginnt mit dem 2. Auftritt des 4. Aufzuges des Trauerspieles; die Verschworenen erscheinen in verschiedenen Gruppen und geloben, auf Sieg oder Tod, die Stadt Genua von dem Tyrannen Doria zu befreien. Treu nach Schiller folgt die Scene der Leonore, ferner die der Julie und des Fiesco und

der Verrat der Julie durch den Hinzutritt der Leonore. Das zweite Tableau baut sich auf dem 7. Auftritt des 5. Aufzuges der Tragödie auf. Die Scene zeigt den Hafen von Genua. Ein Trupp bewaffneter Banden, Hassan unter ihnen, zieht tobend und lärmend, unter Schlachtgesang, auf der Bühne umher. Fiesco geht als Sieger aus der Empörung hervor; das Volk bringt ihm in einem Chormarsch feierliche Ovationen als Retter und Herzog von Genua. Darauf die letzte Scene, Fiesco und Verrina. Trotz aller Bitten und Vorstellungen von Seiten des alten Freundes beharrt Fiesco bei seinem Entschlusse, die Krone von Genua zu tragen und erleidet deshalb den Tod durch Verrina, welcher ihn ins Meer stürzt. Die Oper endigt mit dem Triumphe Verrinas: „Er ist tot! Hoch lebe die Freiheit!"

Die Musik Lalos zeichnet sich vorzugsweise durch elegante, reizvolle Instrumentation und gelungene Charakteristik aus. Die Melodien sind gewählt, von wahrem Ausdruck, und schmiegen sich den Situationen des Dramas mit großer Feinheit an. Eine wesentliche Aufgabe ist dem Orchester zugeteilt, welches die dramatischen Vorgänge auf der Bühne scharf und glücklich beleuchtet. Der Gesang weist viele recitativische, weniger in sich abgeschlossene, feste Formen auf; die einzelnen Nummern sind zusammenhängend aneinander gearbeitet. Als wirksame Ensemble-Nummer ist besonders der Chormarsch im letzten Akt zu nennen, bei dem die Oper ihren Höhepunkt an dramatischer Lebendigkeit, Glanz und Ausstattung erreicht.

Kabale und Liebe.

Ein bürgerliches Trauerspiel in 5 Akten.

Gedichtet im Jahre 1782, vollendet am 14. Januar 1783. Im Druck erschienen im Januar 1784, zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 9. März desselben Jahres, im Nationaltheater zu Mannheim.

„Luisa Miller." Große tragische Oper in 3 Akten von S. Cammarano, Musik von Giuseppe Verdi. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 8. Dezember 1849, auf dem San-Carlo-Theater in Neapel, wo die Oper ziemlich lebhafte Aufnahme fand. Das Libretto ist eine schonungslose „Verarbeitung" des Schillerschen Originalstoffes; nichts weniger als etwa eine getreue Umarbeitung des Trauerspiels zu einem Operntexte, vielmehr einzig nur darauf bedacht, den Aufriß eines lebhaft bewegten, farbenreichen Musikdramas darzustellen. Wo es die musikalische Wirkung steigern kann, scheut der Bearbeiter auch vor erheblichen Zusätzen und Änderungen durchaus nicht zurück. Selbst die Namen einzelner Personen haben sich eine

Umgestaltung gefallen lassen müssen: Ferdinand heißt in der Oper „Rodolfo", und aus der Lady Milford ist eine „Laura" geworden. Millers Frau und der Hofmarschall von Kalb, sowie mehrere Nebenpersonen sind als überflüssig ausrangiert worden, während die „Herzogin" in dem Opernwerke als eine vom Textdichter frei erfundene Gestalt auftritt. Die Handlung ist in 3 Akte zusammengefaßt, deren jeder mit einer Überschrift versehen ist, welche den Inhalt des betreffenden Aufzuges deutlich erkennen läßt: 1. Akt: „Die Liebe" (l'amore); 2. Akt: „Die Intrigue" (l'intrigo); 3. Akt: „Das Gift" (il veleno). Durch diese Bezeichnung erhalten wir zugleich einen Einblick, in welcher Weise das Schillersche Original auf die drei Akte verteilt ist.

Die Musik Verdis bekundet in manchen Einzelheiten das ernste Bemühen des Komponisten, die Tragik des Stoffes zu erschöpfen, und kann die Oper, trotz mancher Mängel, zweifellos zu den besseren Erzeugnissen des italienischen Meisters gerechnet werden. Die moderne Tendenz, den musikalischen Schwerpunkt der Oper in das Orchester zu verlegen und den Gesang in deklamatorischer Form der Dichtung unterzuordnen, tritt hier unverkennbar zu Tage und erklärt die Bezeichnung „Tragisches Melodram" (Melodramma tragico), mit welcher Verdi sein Werk der Öffentlichkeit übergab. Die Ouverture (C-moll) ist eines der durchgearbeitetsten Musikstücke, welche Verdi geschrieben hat. Sie besteht aus einem Satz und weist nur einen einzigen musikalischen Gedanken auf, aus dem er das ganze Werk entwickelt, — allerdings mit weniger Glück und Wissenschaft, als Mozart in seiner Zauberflöte, aber doch keineswegs ohne Reiz und dramatische Färbung. Die Introduktion der Oper ist ein ländlicher Chor, dem eine Romanze für Sopran, mit dem Verdi eigenen Staccato-Effekte, folgt. Von den weiteren Stücken sind zu nennen: eine Baritonarie (sacra la scelta è d'un consorte) und ein Jagdchor, ohne Begleitung. Besonders hervorzuheben ist das Finalquintett des ersten Aktes (Tu signor fra queste soglie), in welchem die Oper ein wirkungsvolles Musikstück besitzt. Weniger glücklich ist der zweite Akt, in dem nur eine Arie der Luisa (Tu puniscimi, o signore) und ein Quintett ohne Begleitung besonderes Interesse erregen. Im dritten Akt verdient ein schönes, warm empfundenes Duett für Sopran und Bariton (La tomba è un letto), in welchem die Klarinette den Schmerz der armen Luise ausdrückt, genannt zu werden. Auch das Finalterzett ist von dramatischer Wirkung.

In Paris hat die Oper 1852 mit Sophie Cruvelli in der Titelrolle ziemlichen Beifall gefunden; in Deutschland, wo die Schillersche Originaldichtung dem Werke den Eingang wehrte, hat „Luisa Miller" nie eine Aufführung erlebt, während dieselbe in Italien heute noch zum Repertoire gehört.

Im Druck ist die Oper erschienen in Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug mit Text, im Bureau Central de Musique in Paris.

Wir gedenken an dieser Stelle noch eines Kuriosums:

„Kabale und Liebe", Parodie und Zauberspiel in 2 Aufzügen von Adolph Bäuerle, Musik von Joseph Drechsler. Ging zum ersten Male Sonnabend, den 17. März 1827, im Leopoldstädter Theater zu Wien in Scene, mit Ferd. Raimund als unübertrefflichen Darsteller des Stadtmusikanten Miller.

Don Carlos, Infant von Spanien.

Ein dramatisches Gedicht in 5 Akten.

Gedichtet in häufigen Unterbrechungen vom August 1784 bis zu Anfang des Jahres 1787. Im Druck erschienen im April 1787 bei Göschen in Leipzig, zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 8. April 1788, im Nationaltheater zu Mannheim.

Musik zu Schillers „Don Carlos" von Karl Schönfeld (ungedruckt). Näheres über Zeit und Ort der Entstehung, wie Aufführung dieser Musik ist nicht zu ermitteln. Schönfeld war, in der Zeit von 1819—1825, kgl. Kammermusikus in Berlin, jedoch ist in den Berichten der kgl. Theater keine Spur von einer dortigen Aufführung zu entdecken. Größere dramatisch-musikalische Thätigkeit entfaltete der Komponist in Ludwigslust, wohin er 1825 einem Rufe als großherzoglich mecklenburgischer Kammermusikus gefolgt war. Ob die Musik im Hoftheater zu Schwerin aufgeführt worden, ist nicht mehr zu ermitteln, da bei dem Brande desselben im Jahre 1882 das ganze Archiv zerstört wurde. Übrigens mag dieses Werk seinem Inhalte nach nur aus der Ouverture und vier Zwischenaktsmusiken bestanden haben, da Schiller in dem Schauspiele selbst nirgends die Mitwirkung der Tonkunst gefordert oder sonst eine Gelegenheit geboten hat, die Dichtung mit Musik ausstatten zu können.

Ouverture zu Schillers „Don Carlos" von Ferdinand Ries Op. 94 (C-moll). Komponiert im Jahre 1815 in London; zum ersten Male aufgeführt Montag, den 26. Mai 1828, auf dem niederrheinischen Musikfest zu Köln, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen nebst Direktionsstimme und 2- und 4-händiger Klavierauszug im Januar 1831, bei N. Simrock in Bonn (jetzt Berlin).

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken.

Unbegreiflich ist es, weshalb der Komponist so lange mit der Vorführung dieses Werkes zögerte, denn es liegt ein Zeitraum von 13 Jahren zwischen der Entstehung und ersten Aufführung der Ouver-

ture. Die im Besitze des Prof. Hubert Ries in Berlin befindliche Original-Partitur vom Jahre 1815 ist ohne Posaunen, der Zusatz derselben weist auf eine kleine Umarbeitung vor dem Musikfeste hin, auf dem die Ouverture als „neu" figurierte. Die große Wirksamkeit hat derselben nach ihrer Herausgabe nicht nur die weiteste Verbreitung, sondern auch die allgemeinste Anerkennung verschafft. Das tief Großartige, das in dem Don Carlos waltet, hat der Komponist in anerkennenswerter Weise musikalisch erschöpft, und ohne Zweifel hat ihm die Schillersche Dichtung eine Reihe von charakteristischen, musikalischen Ideen inspiriert. Vor allem rühmte man dem Werke große Lebendigkeit, angemessene, effektvolle Instrumentation und interessante Verwebung der Hauptgedanken nach. Die alte „Leipziger allgemeine musikalische Zeitung" meldet zahlreiche Aufführungen der Ouverture in fast allen größeren Städten Deutschlands; heute wird sie nur noch selten gespielt, woran wohl schuld ist, daß seit längerer Zeit die Orchesterstimmen vollständig vergriffen sind.

Ouverture zu Schillers „Don Carlos" von Ludwig Deppe Op. 10 (C-moll). Komponiert zu Anfang der sechziger Jahre in Hamburg; zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1863, unter F. W. Grunds Leitung, in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft zu Hamburg.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Contrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken.

Das Werk, im großen, tragischen Stile geschrieben, weicht von der gewöhnlichen Form der Ouverture etwas ab; es ist in seiner äußeren wie inneren Gestaltung der Großartigkeit des Stoffes, der ihm zur Vorlage diente, wohl angemessen, überhaupt ganz in dem Tone der klassischen Dichtung Schillers gehalten und durchgeführt. Die zahlreichen Aufführungen haben bereits zu vielfachen Besprechungen und Erläuterungsversuchen Veranlassung gegeben. Die Einleitung (Adagio ma non troppo, Es-dur $^6/_8$), ein vollständig in sich abgeschlossenes Tonstück, giebt uns ein Bild der ruhigen, sonnbeleuchteten Gärten von Aranjuez. Das zarte und stimmungsvolle Thema der Violinen, welches ohne jeglichen Ausdruck vorgetragen wird, charakterisiert die ländlich einförmige, im flimmernden Sonnenschein bewegungslos strahlende Natur. Vom Fagott ertönt der melancholische, liebessehnsüchtige Gesang des Don Carlos, ein recht prägnantes, breit ausgeholtes Thema, welchem sich, nachdem es seinen Abschluß gefunden, das erste Motiv der Violinen wieder anschließt. Nach As-moll moduliert, beginnt ein thematisch gearbeiteter Zwischensatz, vom Motiv des Fagotts entlehnt. In dem schönen, ausdrucksvollen Klarinett-Solo dieses Satzes dürfte die seelische Sympathie der Elisabeth enthalten sein. Eine leidenschaftliche Steigerung führt zu einem großen Fortissimo, in welchem ein festgehaltener Ton in den Trompeten und Hörnern (quasi Orgelpunkt in

der Mittelstimme) eine außerordentliche Wirkung macht; die grellen Tonverbindungen atmen den Ausdruck höchster Verzweiflung. Das Fagott läßt in einer kurzen Tonfolge seine schwermütige Klage ertönen, worauf dann in G-dur nochmals das erste Thema der Violinen wiederkehrt, um durch ein paar dumpfe Paukenschläge in das Allegro (C-moll) einzuleiten. In dem Hauptsatze tritt uns ein energisches und ritterliches Motiv in den Geigen entgegen, durch kleine contrapunktische Gegensätze belebt. Auch die folgenden Übergangsthemen zeichnen sich durch frische Erfindung und interessant geführte Bässe aus. Das zweite Hauptthema (Es-dur) scheint durch den schmerzhaften Ausdruck der Klarinette auf Elisabeth hinzudeuten. Wahrhaft herzerquickend wirkt durch seine melodische Lieblichkeit das sich in den Violinen anschließende, nächstfolgende Thema; es stellt vielleicht die unglückliche Königin in ihrem hohen Seelenadel dar. Der Durchführungsteil ist in großer Breite ausgeführt. Der eigentliche Mittelsatz beginnt erst nach zwei anderen, durchgearbeiteten Sätzen, und zwar mit dem effektvollen Eintritt der drei Posaunen, welche mit einem ganz neuen, gewichtigen Thema erscheinen. Mendel glaubt in diesem Machtwort das Eingreifen des Großinquisitors zu erkennen. Nach einem thematisch gehaltenen Zwischensatze kehrt das Fagottmotiv der Einleitung, mit contrapunktischer Umgebung, wieder. Daran knüpft sich die Wiederholung des Hauptsatzes, mit modulatorischen Veränderungen, nach welcher dann die Coda mit einem etwas belebteren Tempo eintritt (ein sehr polyphon gehaltener Satz, der sich zu ungeheurer Leidenschaft steigert), worauf wieder die Posaunen das im Mittelsatz zuerst gebrachte (Inquisitions-)Thema in der Haupttonart C-moll aufnehmen. In einem kurzen Anklange tritt noch einmal das zweite Hauptthema der Klarinette hervor, dann bringt das Fagott mit seinem Einleitungsmotiv die Ouverture zu einem finsteren Abschluß, gleich der letzten Unterredung, der eine ewige Trennung folgt.

Ouverture zu Schillers „Don Carlos“ von Georg Kramm (D-moll). Komponiert im Sommer 1884, in Düsseldorf; zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 16. Oktober 1884, in einem Symphonie-Konzert der städtischen Kapelle in der Tonhalle daselbst.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken.

Die Ouverture beginnt mit einem Largo non troppo, schildernd die schuldlos reine Seele des Helden und seine Liebe zur Königin Elisabeth, welche, früher ihm selbst zur Gemahlin bestimmt, das tragische Geschick zu seiner Mutter gemacht hat. Das folgende Allegro con fuoco führt in seinem Hauptsatze die glühende Leidenschaft des Don Carlos reicher und stürmischer aus, und deutet durch die düsteren harmonischen und melodischen Verbindungen auf das entgegenstehende, unerbittliche

Verhältnis hin. Das zweite Hauptthema, in D-dur, kann ein Bild der edlen Freundschaft des Infanten zum Marquis Posa genannt werden. Die Verarbeitung der beiden Themen im Mittelsatze läßt das wechselnde Geschick des Don Carlos erkennen, die inneren Kämpfe, bis zu dem heldenmütigen Entschlusse desselben, seiner Liebe zu entsagen, dem letzten Besuche des unglücklichen Infanten bei seiner Mutter und dem Abschiede von derselben, geschildert in einem bis zum Pianissimo verhallenden, kurzen Largo, worauf dann ein rasendes Allegro in der Haupttonart D-moll den Abschluß der Ouverture bildet, an die unheimliche Dazwischenkunft des Königs Philipp und seines Großinquisitors erinnernd, welche alle die kühnen Entschlüsse des jungen Infanten vernichtet.

„Don Carlos“, Oper von Michele Costa. Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 29. Juli 1844, im Coventgarden-Theater zu London, unter Leitung des Komponisten. Der Erfolg war ein sehr günstiger, und während einer langen Reihe von Jahren hat sich die Oper beständig auf dem Repertoir der italienischen Operngesellschaft in London erhalten, welcher Costa eine geraume Zeit als Dirigent vorstand. Außerhalb seines Wirkungskreises ist das Werk jedoch zu keiner größeren Bedeutung gelangt und lebt heute auch nur noch in der Erinnerung an den um die englischen Musikverhältnisse sehr verdienstvollen Komponisten fort. Der Name des Textdichters findet sich nirgends.

„Don Carlos“, Oper von Vincenzo Moscuzza. Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 25. Mai 1862, auf dem San Carlo-Theater in Neapel. Nähere Details dieser Oper, wie der Name des Textdichters sind unbekannt geblieben.

„Don Carlos.“ Große Oper in 5 Akten, Text von Méry und Camille du Locle, Musik von Giuseppe Verdi. Komponiert im Jahre 1866 für die Pariser Weltausstellung, zum ersten Male aufgeführt Montag, den 11. März 1867, in der Großen Oper zu Paris. Die Hauptrollen besetzten Obin (Philipp II.), Morière (Don Carlos), Faure (Marquis Posa), Marie Saſſ (Elisabeth von Valois), Mad. Gueymard (Prinzessin Eboli), Belval (Großinquisitor). — Im Druck erschienen die Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszüge mit deutschem, französischem und italienischem Text bei Léon Escudier in Paris. Der Klavierauszug (ital.) in neuer Ausgabe im August 1883 bei Ricordi in Mailand.

Verdi hat diese Oper in einem neuen, ernsteren Stile geschrieben, und das war der Grund, weshalb „Don Carlos“, trotz der ausgezeichneten Darstellung auf der Weltausstellung, und trotz der ausgebreitetsten Reklame des Pariser Verlegers, keinen durchschlagenden Er-

folg erzielte. Das Publikum nahm das Werk mit Befremden entgegen, staunte es kopfschüttelnd an: selbst im Auslande (London, 4. Juni 1867 und Darmstadt, 29. März 1868) ward der Oper kein besserer Empfang zu Teil. „Don Carlos“ erfuhr herbe Beurteilungen, namentlich, da man wahrnahm, daß dieser beträchtlich ärmer an Melodien sei, als die früheren Opern Verdis, und allgemein verbreitete sich der Glaube, der „von der Melodie verlassene“ Komponist habe sich mit dem Don Carlos ausgeschrieben. Andere glaubten in dem Werke das Bestreben Verdis zu erkennen, seinen Stil zu französieren, und tadelten dabei eine nicht genügende Kenntnis der französischen Sprache und Bühne. Und doch können wir getrost behaupten, daß der „Don Carlos“ eines der gedankenreichsten und formvollendetsten Werke ist, welche überhaupt für die französische Große Oper geschrieben worden sind. Das Werk zeigt Verdis Genialität und Meisterschaft in ihrem ganzen Umfange, nicht minder das unermüdliche und gewissenhafte Studium der Arbeiten seiner Vorgänger und bedeutendsten Zeitgenossen, mit Hülfe dessen er sich zu einer Freiheit des Schaffens und einer Stilreinheit durchgerungen hat, wie selbst die bestinspirierten seiner früheren Opern kaum erwarten ließen. Es ist begreiflich, wenn dieser neue, ernstere Stil Verdis befremdete, und für das gewissenhafte Bestreben des Meisters kein Verständnis vorhanden war. Verdi hatte in seinen zahlreichen früheren Bühnenwerken das Publikum schon so an seinen Melodienreichtum gewöhnt, daß es sich in dem „Don Carlos“ in seinen Erwartungen vollkommen getäuscht sah, und es brauchte eben erst seine Zeit, bis das wahre und ernsthafte Streben des Meisters nach der besseren und höheren Kunst auch bei der großen Masse ungeteilte Anerkennung fand. Allmählich rückte das Verständnis näher, und als Verdi in seiner „Aïda“ ein zweites Beispiel seiner neu eingeschlagenen Richtung gegeben, da brach, durch deren großartigen Erfolg, auch für den „Don Carlos“ eine bessere Zeit herein. Ein neues Licht war aufgegangen und beleuchtete das Werk von einer ganz anderen Seite. Wenn auch der Anhänger der früheren Verdischen Muse vergebens in dem „Don Carlos“ die sentimentalen, süßlichen und trivialen Weisen der früheren Bühnenwerke sucht, so muß er doch zugestehen, daß die Musik in sich alle für den Stoff charakteristischen Eigenschaften vereint, ohne daß die Persönlichkeit des Komponisten dabei Einbuße erlitten hätte. Marschmäßige, ritterliche Motive, welche sich in ihrem vornehmen Tone dem großen Familiendrama am königlichen Hofe geschickt anpassen, reiche, doch nicht überladene Instrumentation, hervorragende Verwendung des Orchesters zum Zwecke der Charakterisierung, sowie die gewählte, vornehme Behandlung des Gesanges geben genügendes Zeugnis von dem Erkennen der meisterhaften Schillerschen Dichtung, und von dem tief-ernsten Bemühen des Komponisten, die Großartigkeit des Stoffes in ihrer ganzen Breite zu erschöpfen.

Einem vollen, ungeteilten Erfolge hat auch das Textbuch im Wege gestanden: es war in seiner ursprünglichen Form nichts, als eine zusammenhangslose Durcheinanderwürfelung des Schillerschen Originalstoffes, wenn es auch alle Namen und verschiedenen Situationen desselben treu wiedergegeben hat. Als Verdi daher im Jahre 1882 von der Wiener Hoftheater-Intendanz die Aufforderung erhielt, die Oper einer vollständigen Umarbeitung zu unterziehen, ging er bereitwilligst darauf ein. Er setzte sich mit Boïto in Verbindung, welcher die Umgestaltung des Textbuches besorgte, während Verdi den musikalischen Teil einer Revision unterzog, und so entstand eine ganz neue Bearbeitung der Oper, befreit von den Mängeln, welche der allgemeinen Anerkennung des Werkes bisher im Wege standen. Dieser neue Don Carlos ging zum ersten Male im Frühjahr 1884 im Hoftheater zu Wien mit glänzendem Erfolg in Scene, und bald danach erfolgten auch Aufführungen der Oper in Mailand und Dresden.

So hat denn diese Oper in neuerer Zeit die verdiente Anerkennung gefunden, wozu sie durch die gewissenhafte und vortreffliche Komposition Verdis berechtigt sein dürfte; sie nimmt jetzt wohl unstreitig überall den ihr gebührenden Platz neben der Aïda ein.

Wallenstein.

Ein dramatisches Gedicht in 2 Teilen.

Erster Teil: „Wallensteins Lager“, Vorspiel in 1 Aufzug.
„Die Piccolomini“, in 5 Aufzügen.
Zweiter Teil: „Wallensteins Tod“, ein Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Gedichtet in häufigen Unterbrechungen vom 22. Oktober 1796 bis 17. März 1799. Zum ersten Male aufgeführt: „Wallensteins Lager“ Freitag, den 12. Oktober 1798, zur Eröffnung des neuen Theatersaales in Weimar; „Die Piccolomini“ Mittwoch, den 30. Januar 1799, zum Geburtstag der Herzogin Luise, und „Wallensteins Tod“ Sonnabend, den 20. April 1799, im herzoglichen Hoftheater zu Weimar. — Im Druck erschienen im Juni 1800 bei Cotta in Stuttgart.

Musik zu Schillers „Wallensteins Lager“ von Bernhard Anselm Weber (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 28. November 1803, im kgl. Nationaltheater zu Berlin. Über den Verbleib der Partitur, durch welche nähere Einzelheiten über Inhalt, Besetzung ꝛc. dieses Werkes mit Sicherheit festzustellen wären, ist nichts zu ermitteln, doch soll die Musik, wie aus den alten Zeitungsberichten zu entnehmen ist, recht gut und charakteristisch komponiert gewesen sein, namentlich fand die Komposition des Reiterliedes: „Wohl auf Kameraden, aufs Pferd“ eine häufige, lobenswerte Erwähnung. Die Musik lebte in gutem Angedenken bis um die Mitte dieses Jahrhunderts in den musikalischen Kreisen Berlins fort, bis heute jedoch hat sich nichts weiter, als die Gewißheit ihres einstigen Daseins erhalten.

Musik zu Schillers „Wallensteins Lager" von Franz Destouches (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt um das Jahr 1805 im herzoglichen Hoftheater zu Weimar. Über das Datum der ersten Aufführung wie über den Inhalt des Werkes ist leider nichts mehr mit Gewißheit festzustellen, da bei dem Brande des Hoftheaters im Jahre 1825, in Weimar das ganze Archiv und die vorhandene Musikalien-Bibliothek ein Raub der Flammen wurden. Die Musik ist insofern von historischer Bedeutung, als Destouches von vielen als Komponist der bekannten, populären Melodie des Reiterliedes: „Wohl auf Kameraden, aufs Pferd", wie dieselbe bis auf den heutigen Tag überall gesungen und sich fast in allen hier einschlagenden Tonwerken verarbeitet findet, bezeichnet wird. Andere haben ihm die Autorschaft dieser Melodie allerdings wieder streitig gemacht, indem Destouches nur als Arrangeur der populären Weise hingestellt worden ist. Ob dieselbe in der Musik von Destouches überhaupt enthalten gewesen ist, läßt sich nicht mehr feststellen, da die Partitur derselben nicht mehr vorhanden ist, und sich die Streitigkeiten erst nach dem Tode des Komponisten erhoben haben. Als in den Zeitungen der am 9. Dezember 1844 in München erfolgte Tod des ehemaligen herzoglich weimarischen Konzertmeisters und hessen-homburgischen Hofkapellmeisters Franz v. Destouches gemeldet und dabei dessen Musik zu „Wallensteins Lager" in Erinnerung gebracht wurde, erklärten die beiden Söhne des 1830 verstorbenen Dr. jur. Chr. Jakob Zahn in Hirsau, daß ihr Vater der Urheber der bekannten Melodie des Schillerschen Reiterliedes sei.*) Nach Brandstaedter („Über Schillers Lyrik") soll Zahn diese Melodie (mit einer kleinen Änderung) spätestens 1823, in Tübingen erfunden haben; Destouches hat hingegen seine Musik zu „Wallensteins Lager" längstens schon bis 1810 komponiert, da er mit diesem Jahre seine Stellung in Weimar verließ. Ist die Melodie zu dieser Zeit also bereits bekannt gewesen, so muß letzterem unstreitig die Autorschaft derselben zugestanden werden, während Zahn sie dann später wohl nur verändert hat.

Goethe bat unter dem 5. November 1804 Zelter um Übersendung von dessen Komposition des Reiterliedes, welche den „alten Gassenhauer" von der Bühne verdrängen sollte.**) Unmöglich kann Goethe hiermit die bekannte Volksweise gemeint haben, und so ist also wohl anzunehmen, daß Destouches, durch die Unzufriedenheit des Dichters mit der bisher gebräuchlichen Komposition veranlaßt, seine Musik zu Wallensteins Lager komponierte und jene populäre Melodie schuf, welche für Schauspiel und Dichtung von so außerordentlicher Bedeutung werden sollte.

Musik zu Schillers „Piccolomini" von Karl Wilhelm Henning (ungedruckt). Komponiert und zum ersten Male aufgeführt um das Jahr 1828 im kgl. Schauspielhaus zu Berlin. Der Inhalt erstreckte sich auf Ouverture, Zwischenakts- und die zur Handlung gehörige Musik.

*) Siehe Leipz. allgem. musik. Zeitung, Jahrg. 1845, Seite 446.
**) Siehe Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, I, Seite 150.

Musik zu Schillers „Wallensteins Tod" von Karl Wilhelm Henning (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 11. November 1829, im kgl. Opernhause zu Berlin. Die Musik bestand aus Ouverture, Zwischenakten und der zur Handlung gehörigen Musik (Marsch und Schlachtmusik), und fand in den Zeitungen mehrfach lobende Erwähnung.

Musik zu Schillers „Wallensteins Tod" von Karl Gustav Kupsch (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt wahrscheinlich 1845 während der Stellung des Komponisten als Musikdirektor am Stadttheater zu Freiburg im Breisgau. Die Musik gehört zu den größeren Schöpfungen ihres Autors, und ist seiner Zeit mehrfach genannt und hervorgehoben worden. Sie bestand aus der Ouverture, 4 Zwischenaktsmusiken und der zur Handlung gehörigen Musik, als: Marsch und Kriegsmusik (3. Aufzug 23. Auftritt), Hörner- und Trompetenfanfaren hinter der Scene für den 3. und 5. Aufzug. Über den Verbleib der Partitur ist nichts zu ermitteln.

Musik zu Schillers „Wallensteins Tod" von August Pabst (ungedruckt). Komponiert für das Stadttheater in Königsberg, zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1859 daselbst. Die Musik hat sich durch ihre außerordentliche Charakteristik Ruf und Anerkennung erworben, trotzdem ist von weiteren Aufführungen auch an anderen Theatern nichts bekannt geworden. Das Werk hätte wohl verdient, in weiteren Kreisen beachtet zu werden, und durch den Druck eine größere als nur vorübergehende Bedeutung zu erlangen. Der Inhalt erstreckte sich auf Ouverture, Zwischenakts- und der zur Handlung gehörigen Musik. Der Pappenheimer Marsch ist in seiner alten Original-Melodie im dritten Akt aufgenommen, und findet sich auch in einigen der anderen Nummern charakteristisch verwebt.

Marsch und Kriegessymphonie über den dritten Akt aus „Wallensteins Tod" von Bernhard Anselm Weber (D-dur) (dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen gewidmet). Im Druck erschienen die Orchesterstimmen zu Ende des Jahres 1804, bei Rudolf Werkmeister in Oranienburg bei Berlin; 1815 in den Besitz von A. Kühnel in Leipzig übergegangen, und nach Vereinigung dieses Verlages mit der Firma C. F. Peters von dieser nicht wieder erneuert, sind dieselben nur noch im antiquarischen Musikhandel (C. F. Schmidt in Heilbronn) zu finden.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken.

Das Stück bezieht sich auf den 23. Auftritt des 3. Aufzuges des Trauerspiels; die Bemerkung „sur le second acte“ auf dem Titelblatte der gedruckten Stimmen kann wohl nur auf Irrtum beruhen, da dieser Akt gar keine Veranlassung zur Komposition, noch Gelegenheit zur Aufführung des Werkes giebt. Jetzt erscheint der Stil, in dem dasselbe gehalten, freilich etwas veraltet, doch ist es der Situation vortrefflich angepaßt, und mit gutem, künstlerischen Geschmacke durchgeführt. Der kurze, dem symphonischen Hauptsatze quasi als Einleitung dienende Marsch (Un poco vivace 4/4), ist in seiner Einfachheit voll lebendiger Charakteristik; ihm folgt eine lang ausgesponnene, kriegerische Musik im symphonischen Stile (Presto assai ₵), in welcher sich mehrfache Anklänge an den vorigen Marsch in gelungener Verarbeitung und Verschmelzung mit den Motiven der kriegerischen Symphonie wiederfinden. Im kgl. Schauspielhaus zu Berlin ist dieses Werk bis in die Neuzeit hinein stets bei der Aufführung des Trauerspiels benutzt worden.

Charakteristische Ouverture zu Fr. von Schillers „Wallensteins Lager“ von Georg Andreas Henkel Op. 6. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen im Juni 1831, im Verlage des Verfassers zu Fulda.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Baßposaune, Pauken, große Trommel und Becken.

Die Ouverture ist im populären Stile geschrieben, für die Kunst von keiner größeren Bedeutung, für das Schauspiel aber ein durchaus zweckmäßiges Einleitungsstück. Sie beginnt mit einem kurzen Larghetto maestoso, das angemessen in ein marschmäßiges Presto risoluto leitet. Alles ist kriegerisch, in volksthümlicher Weise leicht und eingänglich gehalten, und durch charakteristische und effektvolle Instrumentation ausgezeichnet. Diese Eigenschaften haben der Ouverture seiner Zeit eine allgemeine Verbreitung und große Beliebtheit verschafft, und dem Komponisten wie seinem Werke eine gute Erinnerung bis auf den heutigen Tag bewahrt, trotzdem das letztere schon längst aus dem Handel verschwunden ist.

Ouverture zur Trilogie „Wallenstein“ von Emil Büchner (Manuskript). Komponiert im Sommer des Jahres 1853, zum ersten Male aufgeführt am Schillerfeste, Donnerstag, den 10. November 1853, im Hotel de Pologne zu Leipzig, unter Leitung des Komponisten. Der Erfolg war ein außergewöhnlicher, und F. David und J. Moscheles zollten dem Werke die größte Anerkennung. Liszt lernte die Ouverture im Jahre 1855 während eines Aufenthaltes in Meiningen, wo Büchner die Hofkapellmeisterstelle inne hatte, kennen, und interessierte sich lebhaft für dieselbe. Auf seine Veranlassung wurde die Wallenstein-

Ouverture im August 1867 zur Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung in Meiningen aufgeführt, und erschien bald darauf, im Herbst des gleichen Jahres, nochmals in einem Euterpe-Konzert zu Leipzig unter Jadassohns Leitung. Im Druck ist das Werk unseres Wissens nach noch nicht erschienen, doch ist eine Herausgabe desselben lebhaft erwünscht, da die Ouverture eins der wenigen Werke ist, welche die großartige Schillersche Dichtung in ihrem ganzen Umfange veranschaulichen, und — wie aus den oberflächlichen Berichten zu entnehmen — mit sichtlicher Begeisterung für den Stoff geschrieben ist.

Ouverture zu Schillers „Wallensteins Lager“ von Friedrich Rosenkranz (ungedruckt) (dem Prinzregenten Wilhelm gewidmet). Komponiert zum Schillerfeste im Jahre 1859, zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 10. November 1859, im Stadttheater zu Augsburg, unter Leitung des Komponisten, vor der Aufführung obigen Stückes.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, Flöte, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune, Pauken, kleine Trommel, Triangel und große Trommel mit Becken.

Die Ouverture beginnt mit einer herausfordernden, kriegerischen Entrata in den Trompeten: dem Anfange des Reiterliedes „Wohl auf Kameraden“, worauf das volle Orchester antwortet. Diese Entrata bildet eine kurze Einleitung zu dem folgenden Hauptsatze, einem Marcia pomposa, der mit seiner markigen, gewichtigen und kriegerischen Musik, Wallensteins Kanonen durch geschickt angebrachte Schläge der großen Trommel imitierend, sich prächtig dem soldatischen Charakter des Schauspiels anschließt. Das zweite Hauptthema bildet ein „Kroatentanz“, lustig und lebhaft, den Humor des Lager-Lebens vortrefflich charakterisierend. Die gute und stilvolle Arbeit haben dem Werke eine ziemlich weite Verbreitung verschafft, trotzdem dasselbe bisher noch nicht im Druck erschienen ist. Die Ouverture ist nicht nur ein bleibendes Repertoirstück vieler Konzertkapellen geworden, sondern sie bildet heute noch das Vorspiel zu Wallensteins Lager in vielen Theatern (z. B. Hoftheater in Schwerin). Für die Widmung an den Prinzregenten Wilhelm erhielt Rosenkranz den königlichen Musikdirektortitel und die Medaille für Kunst in Silber.

Ouverture zu Schillers „Wallensteins Lager“ von Louis Schlottmann Op. 23 (C-dur). Komponiert im Jahre 1866, zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 6. April 1867, in einem Orchesterabende der Singakademie in Berlin, unter Leitung von Bernhard Scholz. Im Druck erschienen die Orchester-Partitur und der 4-händ. Klavierauszug, im August 1869, bei Bote und Bock in Berlin.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, große Trommel, Triangel und Becken.

Die Ouverture beginnt mit einem kräftigen, markigen Fugato (Allegro moderato $^{6}/_{4}$), welches einigemal durch einen einzigen C-Takt*) (ohne Tempoveränderung) unterbrochen wird, in dessen Motiv wir den ersten Takt des populären Reiterliedes erblicken. Zum dritten Male wiederkehrend, dehnt sich dieser C-Takt auf 12 Takte aus, in welchen das einfache Motiv durch harmonische und melodische Veränderungen durchgearbeitet wird, bis eine steigende Figur in den Violinen und Bratschen in ein, ebenfalls nur kurzes Allegro con spirito, ₵, einführt, welches durch das erstmalige Auftreten aller Instrumente des reich besetzten Orchesters einen großen Effekt macht. Hieran erst schließt sich der Hauptsatz im $^{3}/_{4}$-Takt, mit unverändertem Tempo (die ganzen Takte desselben wie vorher die halben). Trompeten und Pauken schlagen das Hauptthema forte an, die hinzutretenden Streichinstrumente nebst Klarinetten und Fagotten geben gleichsam die Antwort. Der ganze Satz, im symphonischen Scherzo-Stile gehalten, arbeitet mit äußerst lebhaften und frischen Motiven, welche uns mit ihren rauschenden und neckenden Tönen an den Schwerter- und Becherklang, an alle die lustigen, soldatischen Schwänke, von denen das „Lager“ so voll ist, unmittelbar erinnern. Sowohl die Übergangsmotive wie das zweite Hauptthema (in den beiden Oboen) sind voll Leben und Humor. Beim Beginn des Mittelsatzes (Buchstabe F) tritt plötzlich das Fugato der Einleitung im ₵-Takt, aber ohne Tempoveränderung (𝅗𝅥 = 𝅗𝅥.) und in verkürzter Gestalt auf, wird jedoch sogleich durch den Haupt-$^{3}/_{4}$-Takt wieder abgelöst. Beim Buchstaben G erscheint ein neues Motiv im *ff*, welches durch die frische Lebendigkeit und seinen militärischen Anklang besonders animierend wirkt. Das folgende ist eine thematische Arbeit, welche geschickt in die Wiederholung des Hauptsatzes hineinführt. Nach derselben tritt abermals, ohne Störung des Tempos, ein ₵-Takt auf (𝅗𝅥 = 𝅗𝅥.), welcher eine wirksame Vorbereitung des kommenden Moderato, alla Marcia im $^{4}/_{4}$-Takt bildet, in dem nun das Reiterlied „Wohl auf, Kameraden“, sehr charakteristisch erst von den Trompeten, Hörnern und Pauken, dann vom vollen übrigen Orchester gebracht wird. Thematisch durchgearbeitet, wird es immer schwächer, bis es sich im dreifachen Pianissimo ganz verliert. Ein lauter Kriegsjubel, Allegro molto vivace $^{3}/_{4}$, bildet dann den Schluß der Ouverture.

Ouverture zu Schillers „Wallensteins Lager“ von Sigmund Kerling Op. 62 (C-dur). Im Druck erschienen die Orchesterstimmen im Februar 1876, der zweihändige Klavierauszug 1879, bei A. E. Fischer in Bremen.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, Flöte, Piccolo,

*) Sollte eigentlich ₵ bezeichnet sein (die halben Takte bleiben genau dieselben.

2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, Posaune, Pauken, kleine Trommel, Triangel und große Trommel mit Becken.

Die Ouverture ist im einfachen, populären Stile geschrieben, für die Kunst von geringer Bedeutung, für das Schauspiel aber von guter, wirksamer Charakteristik. Sie figuriert ihrer Gefälligkeit wie der leichten Ausführbarkeit halber oft auf den Programmen populärer Konzerte. Sie beginnt Maestoso C mit einem Trommelwirbel, dem ein jubelnder Einsatz des vollen Orchesters folgt. Alle Baßinstrumente heben danach ein markiges Motiv an, welches einigemal einen kurzen Gedanken der Oboen oder Klarinetten *p* in sich aufnimmt, dann allein weiter ausgeführt wird und endlich in eine volkstümliche Weise überleitet, die erst von den Hörnern, Klarinetten und Fagotten *p* vorgetragen, sodann vom Tutti, durch ein marcato in den Streichinstrumenten ausgeschmückt, erst *f*, später im großen *ff* wiederholt wird. Den Hauptsatz (Allegro con fuoco $^{4}/_{4}$) bildet ein schwungvolles Motiv in den Violinen; das Übergangsmotiv (*ff*) hierauf ist nicht ohne kriegerischen Schimmer. Das zweite Hauptthema stellt einen Aufzug der Landsknechte dar, einen charakteristischen Marsch, der durch seine melodische Führung wie Instrumentation an die gestiefelte, berittene und sporenklirrende Zeit des dreißigjährigen Krieges erinnert. Der Durchführungssatz beginnt in C-moll und ist gleichfalls in soldatischem Charakter durchgeführt. Die eintretende Wiederholung des Hauptsatzes bringt nur das erste Thema der Violinen und den Marsch wieder, der dann in ein Maestoso überführt, in welchem uns in wirkungsvoller Instrumentation die Melodie des populären Reiterliedes „Wohl auf, Kameraden“, mit voller Kraft von den Trompeten und der Posaune unisono vorgetragen, entgegentritt. Sausende Violinfiguren und schmetternde Fanfaren der 3 Trompeten bringen das Werk zu einem kräftigen, kriegerischen Abschluß.

Wir können diese Ouverture auch denjenigen Kapellen und Theatern, welche nur über wenig Mittel zu verfügen haben, empfehlen.

Ouverture zu Schillers „Wallensteins Tod“ von V. d'Indy. Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 14. März 1880, in einem Konzert von Pasdeloup in Paris, mit gutem Erfolge.

„Wallenstein“, Symphonisches Tongemälde von Joseph Rheinberger Op. 10. Komponiert im Jahre 1866, in München. Zum ersten Male aufgeführt im November 1866 im zweiten Abonnements-Konzert der musikalischen Akademie in München, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen Partitur und vierhändiger Klavierauszug im August 1867, die Orchesterstimmen 1869 bei E. W. Fritzsch in Leipzig. Das Werk besteht aus 4 Sätzen:

1. Satz. Allegro: „Wallenstein". Motto:

„Ja! Schön ist mir die Hoffnung aufgegangen.
Ich nehme sie zum Pfande größern Glück's".
(Die Piccolomini, 2. Akt 3. Scene.)

2. Satz. Andante: „Thekla". Motto:

„Wir haben uns gefunden, halten uns
Umschlungen fest und ewig."
(Die Piccolomini, 3. Akt 5. Scene.)

3. Satz. Scherzo: „Wallensteins Lager und Kapuzinerpredigt".

4. Satz (Finale): „Wallensteins Tod". Motto:

„Der Sonne Licht ist unter,
Herab steigt ein verhängnisvoller Abend".
(Wallensteins Tod, 4. Akt 8. Scene.)

Diese Bezeichnungen machen uns mit dem poetischen Inhalt der einzelnen Sätze im allgemeinen bekannt, ihm entsprechend erheben sich dieselben zu einem kolossalen Bau, welcher eine umfassende Darstellung der betreffenden Charaktere oder Situationen enthält. Für den Wert des Werkes spricht genügend der außerordentliche Erfolg, welcher dasselbe auf seiner Runde fast durch die ganze musikalische Welt begleitete, und das große Aufsehen, das es von seinem ersten Erscheinen an erregte. In den beiden ersten Sätzen hat der Komponist zwei Stimmungsbilder geschaffen, welche alles das, was uns Schiller in den beiden Gestalten „Wallenstein" und „Thekla" vorführt, musikalisch darstellen sollen: in jenem die strenge, unbeugsame und eiserne Männlichkeit des ehrgeizigen Feldherrn, das rastlose Streben und Ringen nach höherem Rang und Ruhm; in diesem die zarte, edle Weiblichkeit, ein Bild der reinsten Tugend und Liebe, getrübt durch die finsteren Wetterwolken der verderbten, unglücklichen Zeit. In beiden Sätzen kommt das Thema des Liedes der Thekla: „Der Eichwald brauset", nach der Komposition Rheinbergers, vor. Das Scherzo, durch seine poetische Grundlage („Wallensteins Lager") in einem günstigen Verhältnis zur Tonkunst stehend, wird vielfach als der gelungenste Satz bezeichnet, und erzielte durch seine frischen, energischen Rhythmen, seinen sprudelnden, geistvollen Humor stets den größten Erfolg. In demselben taucht plötzlich die Melodie eines holländischen Reiterliedes aus der Reformationszeit „Wilhelm von Nassau" auf; das Trio stellt die Kapuzinerpredigt vor. Das Finale: „Wallensteins Tod", enthält die Handlung des Trauerspiels in ihrer ganzen Breite: das wechselnde Geschick des ruhmgekrönten Feldherrn, das Streiten der Parteien für und wider Wallenstein, den kriegerischen Tumult, dazwischen die klagenden Schmerzenslaute der unglücklichen Thekla, die in der stürmischen, arg bedrängten Zeit ohnmächtig untergeht. Düstere Harmonien und stürmische, leidenschaftliche Motive deuten auf den tragischen Konflikt und Ausgang, worauf dann noch ein Siegesjubel folgt, als ob Kaiser und Reich im Glücksgefühle der durch Wallensteins Tod errungenen Freiheit frohlockend aufatmeten.

„Wallensteins Lager", Symphonie von Friedrich Smetana. Zeitungen melden von dem Dasein dieses Werkes, doch ist Näheres über dasselbe bis jetzt nicht zu ermitteln gewesen.

„Die Wallenstein-Trilogie". Symphonisches Tongemälde von Heinrich Schmidt (Manuskript). Komponiert im Jahre 1885, in Bayreuth. Über eine Aufführung ist noch nichts bekannt geworden. Die Musik ist in dem Stile der neudeutschen Richtung gehalten, und veranschaulicht den Inhalt der Tragödie in seinem ganzen Umfange.

„Wallenstein", Oper von Ritter August von Adelburg. Über eine Aufführung dieses Werkes ist nichts bekannt geworden. Die Zeit der Komposition desselben fällt jedenfalls in die sechziger Jahre.

„Wallenstein", Oper nach Schillers Tragödie, Musik von Musone. Zum ersten Male aufgeführt im September 1873 im Teatro del Fondo zu Neapel. Die Hauptrollen sangen die Herren Viganotti, Maurelli und Frl. Rubini. Der Erfolg war nicht von längerer Dauer.

„Wallenstein", Oper in 4 Akten, Musik von Denza. Zum ersten Male aufgeführt im Mai 1876 im Teatro del Fondo zu Neapel, mit gutem Erfolg. Der Text der Oper ist gleichfalls der Schillerschen Tragödie entnommen, doch vermögen wir den Verfasser desselben nicht anzugeben.

„Wallenstein", Oper nach Schillers gleichnamigem Trauerspiele bearbeitet von Panzacchi und Lanzières, Musik von Ruiz. Zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 4. Dezember 1877, im Teatro Communale zu Bologna. Das Hauptgewicht der Handlung ist in die Liebesepisode gelegt, und diese nach Herzenslust ausgebeutet, bez. für die Oper zurechtgestutzt, ohne die geringsten Gewissensskrupel um das klassische Werk des großen deutschen Dichters. Obgleich man nicht viel Erwartungen auf diese Opern-Novität setzte, war das Theater dennoch in allen Räumen gefüllt. Das Werk erzielte einen Achtungserfolg.

„Wallenstein", Oper von Filippo Buccico dei Marchesi della Conca. Im Jahre 1881 brachten italienische Blätter die Kunde von der Komposition dieser Oper, doch ist über eine Aufführung nichts zu ermitteln gewesen. Die Handlung ruht ebenfalls auf den Pfeilern des Schillerschen Meisterwerkes; der Name des Textdichters findet sich nirgends genannt.

Einzelne Lieder, Scenen und Gesänge aus der Wallenstein-Trilogie wurden komponiert, und zwar:

Das Reiterlied aus „Wallensteins Lager“: „Wohl auf Kameraden, aufs Pferd“, komponiert von

C. G. Körner (ungedruckt), 1797 schon, also vor dem Druck des Trauerspiels komponiert.
C. F. Zelter, 1798 zum Mus.-Almanach, 1804 auf Goethes Veranlassung für den Theatergebrauch in Weimar für Chor und Orchester instrumentiert.
J. R. Zumsteeg (Kleine Balladen IV. 4), Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
R. von Krufft. — J. H. C. Bornhardt. — Chr. Schulze (Fink 518).
Chr. Jac. Zahn (Tübingen), wird als Urheber der bekannten Melodie bezeichnet.
J. H. Stuntz (für München komponiert). Derselbe komponierte auch einen Chor zu „Wallensteins Lager“: „Es leben die Soldaten“ (B. Schotts Söhne in Mainz), mit Begl. der Guitarre, zur 1. Scene (Gesang im Zelt), hinter dem Theater zu singen.
Die bekannte Volksweise erschien mit Begl. des Klavieres bei Schlesinger in Berlin u. and. Verlegern.

Theklas erster Monolog: „Dank Dir für Deinen Wink“ (Piccolomini, 3. Akt 9. Scene) komponiert von J. F. Reichardt (Schillers lyrische Gesänge), Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Theklas zweiter Monolog: „Sein Geist ist's, der mich ruft“ (Wallensteins Tod, 4. Akt 12. Scene) komponiert von

J. F. Reichardt (Schillers lyrische Gesänge), Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
H. C. Ebell (1801), für 1 Singst. mit Klavier, Leipzig bei F. Hofmeister.

Theklas Lied: „Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn“ (Mädchens Klage aus „Die Piccolomini“, 3. Akt 7. Scene) komponiert von

J. R. Zumsteeg, Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
J. F. Reichardt (Schillers lyr. Gesänge I, Seite 9), Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
C. F. Zelter, 1801 (12 Lieder am Klavier), Berlin bei David Veit.
F. Schubert, Op. 58 Nr. 3 (von F. Lachner 1859 für München und von F. Hiller für Köln instrumentiert).

J. Rheinberger Op. 57 Nr. 7 (Wache Träume) für 1 Mittelst., Offenbach bei Joh. André.
Iver Holter Op. 5 Nr. 3, Offenbach bei Joh. André.
Ferner von
W. J. Tomaschek. — C. G. Reissiger (in Op. 61, für Mittelst.). — L. Berger Op. 35. — C. Wagner (Gesang aus „Piccolomini“). — F. L. Seidel. — G. Bachmann (1799). — C. E. F. Weyse. — F. A. v. Lehmann. — J. N. Bakka Op. 22. — A. Reichel Op. 7. — F. W. C. Fürst v. Hohenzollern. — C. Arnold Op. 22. — B. Klein (6 Gesänge für Sopran). — F. v. Mosel (6 Lieder, 3 Samml.). — F. v. Dalberg. — F. Streben Op. 22.

Maria Stuart.

Ein Trauerspiel in 5 Akten.

Gedichtet vom Mai 1799 bis 9. Juni 1800. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 14. Juni 1800, im herzogl. Hoftheater zu Weimar. Im Druck erschienen im Juni 1801, bei Cotta in Stuttgart.

Ouverture und Zwischenaktsmusik zu Schillers „Maria Stuart“ von Ferdinand Hiller (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1826, zum ersten Male aufgeführt gegen Ende Mai 1826, im großherzoglichen Hoftheater zu Weimar. Als Hiller diese Musik komponierte, hatte er eben erst das 14. Lebensjahr überschritten, und „Sachverständige haben versichert, der Versuch des Jünglings gebe schöne Hoffnungen für die Leistungen des Mannes“ (Weimarischer Bericht vom Juli 1826). Hiller selbst erzählt in seinem „Künstlerleben“ in den „Lehrjahren in Weimar“ folgendes: „Später verstieg ich mich bis zu einer Ouverture und Zwischenaktsmusik zu Maria Stuart. Ich übergab dem Meister (J. N. Hummel), der für's Theater die Stimmen ausschreiben lassen wollte, die endgültig festgestellte Partitur. Als ich nun nach einigen Tagen wiederkam, wurde mir eine kleine Strafpredigt zu teil, zu gleicher Zeit aber auch eine Überraschung. Hummel warf mir vor, die Vortragsbezeichnungen in unverantwortlicher Weise vernachlässigt zu haben, und hatte sich die Mühe genommen, sie mit der ihm eigenen Genauigkeit selbst hinzuzufügen. Bei der nächsten Aufführung des Trauerspieles durfte ich das Glück genießen, meine Stücke von meinem Parkettplatz aus mit um so größerer Ruhe anzuhören, als ich mich, ich weiß nicht warum, durchaus dagegen gewehrt hatte, meinen Namen auf dem Anschlagzettel zu sehen. Nur die Kapellmitglieder, Dr. Eckermann und einige meiner Freunde hatte ich in das Geheimnis eingeweiht.“ Zu weiteren Aufführungen ist diese Jugendarbeit Hillers nicht gelangt.

Ouverture zu Schillers „Maria Stuart" von Georg Vierling Op. 24 (F-moll). Komponiert zu Anfang der fünfziger Jahre, zum ersten Male aufgeführt 1853, in einem Konzerte der alten Liebig-schen Konzertkapelle zu Berlin. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und 4-händiger Klavierauszug 1856, bei Schlesinger in Berlin.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken.

Wohl schwerlich dürfte irgend ein Orchesterwerk dieser Gattung von einem glänzenderen Erfolge begleitet gewesen sein, als diese Stuart-Ouvertüre. Die unglückliche schottische Königin, für welche Schiller durch seine meisterhafte Dichtung die Sympathie der ganzen civilisierten Welt erweckte und die dem Komponisten in diesem Werke als dichterischer Vorwurf diente, hat wohl der Ouverture — dank ferner auch der schönen, wohlgebildeten und klassischen Form derselben — zu weiterer Verbreitung verholfen, denn nicht nur alle größeren Konzertkapellen Nord- und Süddeutschlands brachten dieselbe kurz nach einander zur Aufführung, sie verbreitete sich auch mit großer Schnelligkeit im Auslande: Holland, Belgien und Amerika. Die Einleitung beginnt *ff* mit einem molto grave $^3/_4$, welches in seinem gewichtigen Ausdruck (Pesante) die schwer lastende Schuld der Maria darstellt, während die nächsten Takte (Andante) mildernd sagen, daß ihr Fehltritt menschlich, unseres Mitgefühls nicht unwürdig sei. Wieder erscheint das molto grave, das drückende Schuldbewußtsein; alsdann wird das vorige Andante zu einem längeren, stimmungsvollen Satze ausgearbeitet, welcher abwechselnd tiefe Wehmut, ergreifende Klage und das Bild von Marias unberechtigter Gefangenschaft, ihren bitteren Leiden und Entbehrungen, zum Ausdruck bringt. Der Hauptsatz (Allegro maestoso con fuoco ₵), welcher trotz aller Leidenschaftlichkeit stets Hoheit, Anstand und Würde verrät, kann als das verzweifelte Ringen der unglücklichen Königin nach Freiheit gelten, untermischt mit den bitteren Klagen über der Mühen Vergeblichkeit. Das zweite Hauptmotiv (As-dur) erinnert an die königliche Würde, die ruhige Hoheit und den unbeugsamen Stolz der Maria Stuart; beim Beginn des Durchführungsteiles (poco più mosso) wird das Tempo leidenschaftlicher, kühne Hoffnungen erwachen, die durch ihre Leiden keineswegs gedemütigte Königin zeigt sich in ihrer ganzen Standhaftigkeit. Das Tempo beruhigt sich dann wieder, man fühlt schließlich die Ergebung in das Schicksal, das unvermeidliche. Die Wiederholung des Hauptsatzes geschieht mit reichen Veränderungen. Nach derselben tritt plötzlich das molto grave wieder auf, gefolgt von dem Andante, welches erst in harter Klage über das grausige Geschick ausbricht, dann, Frieden auf den Todesweg verkündend, zart und leise in das Tempo des Allegro übergeht. Schnell wächst dieses durch das dumpfe

Rollen der Pauken an, und ein Stringendo führt zu einem *sffz*, dem Todesstreich, dem ein *ff*-Akkord der Blasinstrumente folgt, wie ein Schrei des Entsetzens, worauf ein kurzer, leidenschaftlicher Satz die Ouverture beschließt.

Ouverture zum Trauerspiele „Maria Stuart" von Duylen van Neyvelt. Im Druck erschien die Orchester-Partitur bei Hamelle in Paris. Der Komponist ist ein belgischer Edelmann, welcher bereits mehrere Salonwerke im besseren Stile veröffentlicht hat. Wir können leider über diese Ouverture nichts Näheres mitteilen.

Vorspiel zum 5. Akt aus „Maria Stuart", Drama von Fr. von Schiller, komponiert von Albert Schäfer Op. 20. Komponiert im April 1884, in Zürich; zum ersten Male aufgeführt Montag, den 20. Oktober 1884, in einem Konzert der Kurkapelle in Maloja. Im Druck erschienen Partitur und Orchesterstimmen, 1886, bei Louis Örtel in Hannover.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen (die 2te auch Englisch Horn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Harfe.

Das Stück bezieht sich mit seiner Trauermusik (D-moll) direkt auf den Beginn des fünften Aktes des Trauerspieles. Die Melodie in den Violinen (D-dur) bezeichnet die Klage der unglücklichen Königin; der Schluß charakterisiert in einfachen, religiösen Harmonien die fromme Ergebung in das Schicksal, die ruhige Fassung, mit der Maria Stuart ihrem Tode entgegengeht.

„Maria Stuart", symphonische Dichtung von Jean Louis Nicodé Op. 4. (Dem Herzog Ernst zu Sachsen-Koburg-Gotha gewidmet.) Das Werk kam im Jahre 1873 als „Konzert-Ouverture" auf die Welt und zwar ohne Hinweis auf das Schillersche Trauerspiel. Bei einer ersten Umarbeitung 1876, die sich vorzugsweise auf die Instrumentation erstreckte, brachte der Komponist das Werk dem Trauerspiele näher; in einer zweiten Umarbeitung führte er den Inhalt desselben (1877) reicher aus, bis endlich durch eine abermalige, durchgreifende Umgestaltung (Erweiterung der Form und teilweise neue Instrumentation), zu Anfang des Jahres 1879, die vorliegende Form der symphonischen Dichtung entstand, welche letztere den Inhalt des Schillerschen Trauerspiels ebenso wahr wie umfassend illustriert. In dieser endgültig festgesetzten Gestalt erschien das Werk im Druck, Partitur und 4-händiger Klavierauszug im August, die Orchesterstimmen im November 1879 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Die erste Aufführung fand Donnerstag, den 18. November 1880, in einem Konzert der herzoglichen Hofkapelle zu Gotha statt.

Die Einleitung der symphonischen Dichtung führt uns direkt die Katastrophe des Trauerspiels vor die Augen: sie kennzeichnet den fürchterlichen Gang zur Richtstätte, untermischt mit den Klagelauten von Marias Begleitung. Die beiden Hauptthemen mit ihren Fortentwickelungen geben uns gleichsam einen Rückblick auf die Vergangenheit der unglücklichen Königin: ihr leidenschaftlich bewegtes, durch sündhaften Frevel verdüstertes Leben, ihr freudeloses Schmachten in des Kerkers Nacht, die furchtbare Schuld, die sie nun geht, schrecklich durch Henkers Hand zu büßen. Der Mittelsatz kann als der große Monolog der Elisabeth gelten, in dem sie ihr Gewissen fragt: „Soll ich Maria vernichten? Ist sie schuldig? Was wird mir geschehen?“ Unschlüssig wogt es hin und her, finster und drohend tauchen die Hauptthemen auf, bis endlich der Entschluß feststeht: „Nein, die Furcht soll enden! Ihr Haupt soll fallen. Ich will Frieden haben“, — angedeutet durch einen mächtigen *ff*-Eintritt des gesamten Blechchores in leeren Oktaven. Die Fortführung wirkt überaus stimmungsvoll. Gegen den Schluß hin nimmt die Musik einen ängstlich finsteren Charakter an, es bereitet sich das fürchterliche Werk. Ein greller Aufschrei folgt *ff*, — das grauenvolle Werk, es ist gethan. Eine Wiederholung des Einleitungssatzes bringt das Werk zum Abschluß, finster, geheimnisvoll, tiefschauerlich. —

„Maria Stuart“, lyrisches Monodrama für eine Altstimme mit Chor und Orchester, Text und Musik von Flodoard Geyer. Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 3. August 1836, als gekrönte Preiskomposition in der kgl. Akademie der Künste zu Berlin. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text im April 1837, bei T. Trautwein (jetzt Bahns Verlag) in Berlin. Das Werk ist in seiner textlichen wie musikalischen Gestaltung ganz dramatisch gehalten; wir geben hier eine kurze und übersichtliche Darstellung der einzelnen Nummern und ihres Inhaltes.

Im Chor Nr. 1 (D-moll, Tempo giusto $^{12}/_{8}$), welcher durch ein dem Hauptmotiv entlehntes Ritornell von 15 Takten eingeleitet wird, spricht sich die Klage über das Geschick Marias auf würdige Weise, wahr und tief empfunden und konsequent durchgeführt, aus. Schön ist der erste Eintritt des Chores und die sich steigernde Fortschreitung der Harmonie, indem die Begleitung des Klagegesanges dem vorangegangenen Ritornell sich verbindet. Nach einem kurzen, durch Sechzehntelfiguren der Violinen belebten Zwischensatze kehrt das frühere Motiv wieder, bis zuletzt die Klage: „Versiege nicht, o Thränenquell“, leise erstirbt.

Nr. 2. Arioso. Im leidenschaftlich bewegten Allegro drückt Maria die Empfindungen des Bewußtseins ihrer Schuld aus; die schmerzvolle Stelle: „Ach, nicht Zeugen meiner Unschuld“ hat etwas innig Rührendes und ist zugleich interessant durch die Nachahmungen in der Begleitung.

Tragisch großartig ist der Schluß dieser Nummer vom Unisono ab: „Verhaßte Mörderin!“ bis zum Ausruf des Chores: „Die Schwester! wehe! wehe! in C-dur, sotto voce, in gebundenen Akkorden verhallend.

Nr. 3. Arie der Maria und Chor in F-moll (Allegro di bravura), in schwungvoller Weise durchgeführt. Der kurze Chor: „Unglückliche Maria!“ am Schlusse ist von guter Wirkung.

Der kantable Übergang zur Arie Nr. 4 ist zart und elegisch, die Arie selbst (B-dur, Andante con moto $^{3}/_{8}$): „O Wundenbalsam“ sanft beruhigend. Ihr schließt sich der Chor Nr. 5 an.

Nr. 6. Nach einem kurzen Recitativ beginnt abermals eine Arie der Maria im energischen Allegro (Es-dur), alle irdischen Gedanken verscheuchend. Vorgefühl himmlischen Friedens drückt das sanfte Andante con moto in C-moll aus. Das mit der Harfe begleitete Larghetto in C-dur $^{3}/_{8}$, in welchem Maria die ätherisch süßen Töne der Himmelsweisen ahnungsvoll in „sel'ger Engel Chören“ zu vernehmen glaubt, ist von glänzender Wirkung.

Nr. 7. Das folgende Altsolo wird anfangs vom Chor begleitet: „Selig wird die Königin dann sein!“ Dann wirkt wieder das Bewußtsein früherer Schuld auf Maria beunruhigend ein, im più stretto leidenschaftlich wirksam ausgedrückt. Der Chor ruft ihr zu: „So büße durch den Tod!“ Endlich wird jedoch versöhnend, wie früher, der Sünderin die künftige Seligkeit wiederholt verheißen.

Nr. 8. Arie und Chor (A-dur $^{6}/_{8}$) ist melodisch sangbar durchgeführt.

Nr. 9. Finale. In schaudererregenden Todesbildern nimmt die unglückliche Königin vom Leben Abschied. Leidenschaftlich und düster ist ihre Scene durchgeführt. Tragisch und wirksam ist besonders das Presto: „Hört, Pulse, auf zu schlagen“ bis zum Schlusse: „Ach, es ist um mich geschehen“, wo das „blitzende Henkerbeil“ den Todesstreich führt. Kraß ist freilich diese Schilderung im Vergleiche mit dem Schillerschen Original, doch musikalisch effektvoll. Ganz vorzüglich ist der großartige Schlußchor in D-moll gelungen: „So sendet der Himmel sein schreckliches Wehe“, welcher, im energischen Unisono beginnend das Hauptmotiv, durch kleine Imitationen der vier Singstimmen belebt, harmonisch interessant durchführt. Innig gefühlt ist die Bitte: „Ach, nimm sie auf in der Sel'gen Zahl“, wie auch der kirchliche Schluß: „Erlöse, o ende die peinliche Not“ tiefen Eindruck macht und das Werk würdig endet.

„Maria Stuarda“, Oper von Pietro Casella. Zum ersten Male im Jahre 1813, im Pergolatheater zu Florenz, aufgeführt. Der Name des Textdichters ist unbekannt.

„Maria Stuarda", Oper von Saverio Mercadante. Zum ersten Male aufgeführt im Juni 1821, im Teatro Communale zu Bologna, mit ziemlichem Erfolge. Die Hauptrollen des Werkes besetzten die Damen Bassi und Feron und Signor Crivelli. Wie aus damaligen Berichten zu entnehmen ist, soll die Musik ganz in dem Rossinischen Stile sich halten.

„Maria Stuarda", Oper von Carlo Coccia. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1827 auf dem Coventgarden-Theater in London. Nähere Details dieser Oper blieben unbekannt.

„Maria Stuarda", Oper von Gaëtano Donizetti. Komponiert im Jahre 1834 für das San Carlotheater in Neapel, wo die Oper Mitte September desselben Jahres in Scene gehen sollte. Da entstand in den Theaterproben ein ernsthafter Hader zwischen den beiden Primadonnen Ronzi und del Sere (dergestalt, daß sie sich einander in die Haare fielen, die letztere infolgedessen sogar mehrere Tage das Bett hüten mußte), man beschloß, ihr Duett vor dem ersten Finale, das den Streit hervorgebracht haben sollte, abzuändern oder ganz wegzulassen, auch einige Änderungen in der Partitur vorzunehmen, sogar den Titel „Maria Stuarda" in „Giovanna Gray" und endlich in „Il Buondelmonte" umzuändern. Da plötzlich verbot die obere Behörde die „Maria Stuart" ganz. 1835 ging darauf die Oper im Scalatheater zu Mailand in Scene, mit der Malibran in der Titelrolle; Elisabeth sang die Toso-Puzzi. Einen großartigen Erfolg scheint die Oper hier nicht gehabt zu haben, denn sie verschwand bald wieder von der Bühne. In Rom wurde diese Oper unter dem Titel „Buondelmonte" gegeben und hatte günstigeren Erfolg, welcher sich bei den späteren Aufführungen (fast an allen Bühnen Italiens) noch steigerte.

„Maria Stuart" kann zu den Hauptwerken Donizettis gerechnet werden. Eine nach Charakter strebende, bedeutungsvollere Harmonie und Instrumentation bekunden das ernste Bestreben des Meisters, Gutes zu leisten. Von höherem Standpunkte aus sind dem reich begabten Komponisten, wie in allen seinen Werken so auch hier, allerdings Mangel an Individualisierung, wie an Tiefe der Charakterisierung, und Oberflächlichkeit überhaupt vorzuwerfen, allein diese Ausstellungen werden, zumal dem Publikum gegenüber, durch den Reichtum an wahrhaft schönen, oft ergreifenden Melodien und Kantilenen und durch eine große dramatische Lebendigkeit aufgewogen, so daß „Maria Stuart" lange Zeit ein beliebtes und beifällig aufgenommenes Repertoirstück namentlich der italienischen Bühnen bildete.

„Maria Stuart", große Oper in 5 Akten von Théodore Anne, Musik von Ludwig Niedermayer. Zum ersten Male auf-

geführt Freitag, den 6. Dezember 1844, in der Académie royale de musique (der nachmaligen Großen Oper) zu Paris, mit Rosine Stoltz in der Titelrolle. Durch den ausgezeichneten Vortrag dieser Künstlerin erfreute sich diese Oper lange Zeit hindurch einer großen Beliebtheit, zwar meist nur um der Sängerin willen, denn das Werk selbst brachte es nicht weiter als zu einem Achtungserfolge und ist vom Repertoir längst vollständig verschwunden. Der Stoff, anundfürsich schon interessant, ist durch den Textdichter ziemlich glücklich behandelt worden, und zwar sind die ersten vier Akte nach Walter Scotts Roman: „Der Abt" gearbeitet, während der fünfte Akt, welcher volle 18 Jahre nach dem vierten spielt, direkt an die zwei Hauptscenen des 3. und 5. Aktes des Schillerschen Trauerspiels sich anlehnt. Der Komponist hat nach dem Vorbilde Aubers und der Italiener gearbeitet, seine Musik zeigt viel Feinheiten im Ausdruck und läßt Fleiß und Sorgfalt erkennen. So besitzt die Oper einzelne sehr hübsche Nummern, namentlich ist die Rolle der Maria Stuart mit überaus zarten und rührenden Melodien bedacht. Eine Romanze des ersten Aktes, Maria Stuarts Abschiedslied: „Adieu donc, belle France" (Leb' wohl, schönes Frankreich), ist sogar berühmt und populär geworden. Im zweiten Akt ist eine Villanelle über ein schottisches Thema von besonderem Interesse. Auch die Zusammenkunft der beiden Königinnen im 5. Akt kann musikalisch als gelungen bezeichnet werden. Im ganzen jedoch ist das Werk zu lang und weist nicht genügenden inneren Gehalt auf, um auf die Dauer das Interesse zu fesseln. Es erfordert ein überaus großes Personal und bietet doch nur wenig dankbare Rollen, was jedenfalls seiner weiteren Verbreitung hauptsächlich hinderlich war.

Die Oper ist übrigens auch am 18. November 1877 im kgl. Hoftheater zu Stuttgart aufgeführt worden, zum ersten Male in Deutschland, und zwar auf besonderen Befehl des Königs von Württemberg, der sie auf seinen Reisen als Kronprinz in Paris gehört und sich ihrer mit Wohlgefallen erinnerte. Die deutsche Übersetzung des Textes besorgte Ferd. Gumbert in Berlin. Der Erfolg, den das Werk in Stuttgart erzielte, war aber nur ein mäßiger.

„Maria Stuarda", Oper von Costantino Palumbo. Zum ersten Male aufgeführt im Mai 1874 auf dem San Carlotheater zu Neapel. Die Hauptrollen sangen Signor Parboni und die Damen Sanz (Maria Stuart) und Vitali (Elisabeth).

Einzelne Scenen aus „Maria Stuart" sind komponiert:

Der Monolog der Maria Stuart: „O Dank, Dank diesen freundlich grünen Bäumen" (3. Akt 1. Scene) für Mezzosopran mit Pfte. von J. R. Zumsteeg, Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Scene aus „Maria Stuart": „Hörst Du das Hifthorn" (Schluß der 1. Scene des 3. Aktes), komponiert von
J. R. Zumsteeg, Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
F. Wollank, 1817 in Berlin.

Die Jungfrau von Orleans.

Eine romantische Tragödie mit Prolog in 5 Aufzügen.

Gedichtet vom Juni 1800 bis 16. April 1801; zum ersten Male aufgeführt Montag, den 23. November 1801, im kgl. Nationaltheater zu Berlin. Im Druck erschienen im Oktober 1801 bei Unger in Berlin als Kalender auf das Jahr 1802.

Musik zu Schillers „Jungfrau von Orleans" von Bernhard Anselm Weber. Komponiert im Sommer des Jahres 1801; zum ersten Male aufgeführt Montag, den 23. November 1801, im kgl. Nationaltheater zu Berlin.

Orchesterbesetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß; 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Auf dem Theater: 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken.

Inhalt: Nr. 1. Schlachtmusik (3. Aufzug 5. Auftritt) Allegro D-dur **C**, eingeleitet durch 2 Trompeten auf dem Theater. — Nr. 2: Monolog (4. Aufzug 1. Auftritt): „Die Waffen ruhn" (Larghetto B-dur **C**), begleitet von 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten hinter der Scene. — Nr. 3. Krönungsmarsch (4. Aufzug 3. Auftritt) Maestoso D-dur **C**, erschallt erst „gedämpft aus der Ferne", von Blasinstrumenten und Pauken hinter der Scene, dann vom vollen Orchester ergriffen und weitergeführt. — Nr. 4. Chor in der Kirche: „Domine! salvum fac Regem! (zur Krönung des Königs, 4. Aufzug 7. Auftritt); a capella, erst von 8 Stimmen Solo (sehr langsam) und pianissimo, bei der Wiederholung von allen Stimmen fortissimo gesungen. Danach Trompeten und Pauken aus der Kirche. —

Wie aus dieser Inhaltsangabe ersichtlich, hat sich Weber ausschließlich nur auf die zur Handlung gehörige, unerläßliche Musik beschränkt und derselben weder Ouverture noch Zwischenaktsmusik beigefügt, aber das, was er zu dem Trauerspiele geschrieben, ist höchst passend gewählt und schmiegt sich den betreffenden Situationen des

Dramas mit großer Feinheit an, wie denn die Komposition zum Monologe der Johanna zu dem Schönsten und Ergreifendsten gerechnet werden darf, was wir auf dem Gebiete der Schauspielmusik besitzen, Sie zeugt von tiefer Empfindung und drückt die ganze romantische Haltung des Moments ungemein wahr aus. Im Berliner kgl. Schauspielhause wird diese Musik bis auf den heutigen Tag bei der Aufführung des Trauerspiels benutzt. Es erscheint uns ganz angemessen, hier einen Aufsatz über die Komposition, welcher sich in der alten Spenerschen Zeitung vom 14. Januar 1806 befindet, wiederzugeben. Er lautet: „In der Reihe von Schönheiten, welche die ‚Jungfrau von Orleans' so lange anziehend erhalten, nimmt sicher auch Webers Musik einen bedeutenden Platz ein. Welcher hinreißende, zart romantische Charakter, in der Begleitung des letzten Monologes Johannens; welcher feurige Triumph in dem Krönungsmarsch; welche Heiligkeit in dem kirchlichen Gesange! Die Melodien dieser schönen Kunstwerke gehören ohne Ausnahme zu den seltneren, an die das Ohr sich nicht leicht gewöhnt und die mit jeder Wiederholung den Weg zum Gefühl finden. Gewiß verstreicht noch lange Zeit, bis das den höchsten Punkt erreicht hat. Weber besitzt unstreitig eine vorzügliche Stärke darin, dergleichen Kompositionen dem Gehalt der Werke anzupassen. Das beweisen auch die Ouverture und die Lieder zum ‚Wilhelm Tell'. Bei alledem sind das Arbeiten, deren Verdienst nicht so beachtet wird, als die Verfertigung ganzer Singspiele, und es liegt für den künstlerischen Ehrgeiz Aufopferung darin. Nur derjenige, der dergleichen genau erwägt, ehrt dann auch noch, neben dem gelungenen Produkt, Bescheidenheit ihres Urhebers."

Im Druck erschienen der Krönungsmarsch für Klavier im Oktober 1803 bei Joh. Friedr. Unger (später auch bei Schlesinger und Trautwein) in Berlin; der Monolog im Klavierauszug bei Koncha u. Komp. in Berlin. Die Orchesterpartitur (Manuskript) befindet sich in der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek.

Musik zu Schillers „Jungfrau von Orleans" von Franz Destouches (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 23. April 1803, im herzoglichen Hoftheater zu Weimar. Über den Inhalt dieser Musik ist schwer etwas Näheres festzustellen, da die Partitur, wahrscheinlich beim Brande des Hoftheaters in Weimar 1825, verloren gegangen ist, doch soll dieselbe, nach älteren Berichten, aus der Ouverture, Zwischenaktsmusik und der zur Handlung nötigen Musik bestanden haben. Eine dauernde Anerkennung ist dem Werke übrigens nicht zu teil geworden, da die Musik, wie man damals klagte, wenig charakteristisch und zu sehr auf den modernen Geschmack berechnet war. Johannens Abschiedsmonolog: „Lebt wohl, ihr Berge" (Prolog, 4. Scene), komponiert von Franz Destouches, erschien um 1810 gedruckt im Klavierauszug und wurde dadurch in weiteren Kreisen be-

kannt. Ob er dieser Musik entlehnt oder selbständig für sich komponiert worden ist, läßt sich nicht ermitteln.

Musik zu Schillers „Jungfrau von Orleans“ von Georg Abraham Schneider (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt um das Jahr 1825 im kgl. Schauspielhause zu Berlin.

B. A. Weber hat zu seiner Musik zur „Jungfrau von Orleans“ weder Ouverture noch Zwischenaktsmusik geschrieben, und dies veranlaßte Schneider zur Komposition dieses Werkes, dessen Inhalt sich demnach lediglich auf Ouverture und 5 Entreaktsmusiken erstreckt. Man könnte daher die Schneidersche Musik als ein Supplement zu der Komposition Webers betrachten: beide vereint bilden noch bis auf den heutigen Tag die musikalische Begleitung der Schillerschen Tragödie im kgl. Schauspielhause zu Berlin. Man rühmt der Orchestermusik Schneiders feine Instrumentation, gewählte, charakteristische Harmonien, sowie Vermeidung äußerlicher Effekthascherei nach, und diese Eigenschaften haben jedenfalls die Veranlassung zu dem langjährigen, unausgesetzten Gebrauch an der Berliner Hofbühne gegeben. Übrigens ist die Musik zur „Jungfrau von Orleans“ die einzige von den vielen Schauspielmusiken, welche dieser Komponist für die genannte Bühne geschrieben hat, die heute noch benutzt wird.

Musik zu Schillers romantischer Tragödie: „Die Jungfrau von Orleans“ von Max Seifriz. Komponiert im Jahre 1853. Aufgeführt teils ganz (mit verbindendem Texte von Rudolf Bunge), teils nur die Ouverture in Konzerten zu Löwenberg, Berlin, Köthen, Stuttgart, Gothenburg u. s. w. Zum ersten Male vollständig bei scenischer Darstellung des Trauerspiels aufgeführt Mittwoch, den 15. Mai 1872, im kgl. Hoftheater zu Stuttgart, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen die vollständige Orchesterpartitur und der 4=händige Klavierauszug bei C. F. Kahnt in Leipzig.

Besetzung (mit Einrechnung der Bühnenmusik): 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 3 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Triangel, Große Trommel mit Becken und Harfe.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture (Andante sostenuto F-dur $^6/_8$; Allegro con fuoco C-dur C; zum Schluß Tempo I F-dur $^6/_8$). — Nr. 2. Erster Zwischenakt (nach dem Prologe) Allegro con fuoco C-moll C, später C-dur. — Nr. 3. Zweiter Zwischenakt (Allegro maestoso D-dur $^3/_4$; Allegro agitato C). — Nr. 4. Dritter Zwischenakt (Andante sostenuto Es-dur $^3/_4$). — Nr. 5. Schlachtmusik (während der Verwandlung, zwischen der 5. und 6. Scene des 3. Aktes) Allegro con fuoco D-dur C, Schluß in H-moll. — Nr. 6. Vierter Zwischenakt (Lento F-moll $^3/_4$; Allegro con fuoco C-moll C, bald darauf C-dur. — Nr. 7. Melodramatische Musik zu dem Monologe

der Johanna: „Die Waffen ruhn“ (4. Akt 1. Scene), Andante E-dur $^3/_4$ (hinter der Scene). — Nr. 8. Krönungsmarsch (4. Akt 6. Scene), Maestoso Es-dur C. — Nr. 9. Fünfter Zwischenakt (Larghetto F-moll $^9/_8$; Allegro con fuoco C-moll C; Tempo I F-moll $^9/_8$). — Nr. 10. Musik zur Schlußapotheose (5. Akt 14. Scene), Andante F-dur $^6/_8$. —

Ein Blick auf die reiche Orchesterbesetzung wie auf das vorstehende Inhaltsverzeichnis sagt, daß wir es mit einem großartig angelegten Werke zu thun haben, welches sich all die musikalischen Fortschritte und Errungenschaften der neueren Zeit wohl zu nutze gemacht hat. Nichtsdestoweniger hat der Komponist aber auch auf kleines Orchester resp. solche Theater Rücksicht genommen, welche nur über 2 Hörner und 1 Posaune verfügen, denn es befindet sich in der Partitur noch ein besonderes System für 2 chromatische Hörner, als eine praktische Zusammenziehung der 4 Naturhörner, Alt= und Tenorposaune. Auch in Ermangelung eines Englischen Hornes sind für entsprechende andere Instrumente kleine Noten eingetragen, und die Harfe ist ad lib. zu besetzen. Seifriz hat diese Musik mit Fleiß und Liebe geschrieben, seine musikalische Ausführung zeugt nicht nur von einem tiefen Eindringen in die Dichtung, sondern auch, bis in die kleinsten Einzelheiten hinein, von einem vollen Verständnis des tragischen Werkes. Schon die Ouverture ist ein äußerst charakteristisches Tongemälde und kennzeichnet den Inhalt des Trauerspiels in meisterhafter Weise. Die Einleitung derselben ist eine reizende Schilderung des Land= und Hirtenlebens; zwei Hörner bringen das zweitaktige Hauptmotiv und wiederholen es im Echo. Darauf beginnt ein überaus weicher, pastoraler Satz in den Klarinetten und Fagotten, zu denen später das Streichquintett tritt. Das Solo des Englischen Hornes mit seinem von Wehmut und Klage erfüllten Ausdruck deutet auf das tiefe Mitgefühl Johannas mit ihres Vaterlandes Schicksal. In dem schmerzerfüllten Klarinettsolo erkennt man den Abschied von ihren Bergen, Triften und traulich stillen Thälern. Mit dem Hauptsatze (Allegro con fuoco) werden wir plötzlich in die Hauptelemente der Tragödie eingeführt, es sind zwei Motive, welche ohne alle Ausschmückung auftreten, beide für die ganze folgende Musik von außerordentlicher Wichtigkeit: der kriegerische Feldruf der Trompeten, unterbrochen im zweiten Takte, von einem wild leidenschaftlichen Unisonomotiv des Streichquartetts, welches das Finstere, Dämonische der Handlung ausdrückt und bei allen diesbezüglichen Stellen im Trauerspiele in charakteristischer Verarbeitung wiederkehrt. Das Folgende ist ein weicher, an das Pastorale der Einleitung anklingender Satz, mit welchem sich im weiteren Verlaufe das dämonische Motiv verschmilzt. Auch das Englische Horn mit seinem Thema aus der Einleitung taucht wieder auf, gleichsam wie eine wehmütige Erinnerung an die stille, friedliche Heimat. Trompeten ertönen, Kampf

und Kriegsgewühl reißt alles stürmisch mit sich fort; auch kurze Anklänge an den Krönungsmarsch erschallen. Der Schluß der Ouverture bringt wieder das Pastorale der Einleitung, nur in weit größerer Ausführung, auch das Thema des Englischen Hornes, wunderbar für das volle Orchester instrumentiert, und leitet so vortrefflich in den Prolog mit seinem Hirtenleben über. Der erste Zwischenakt (Nr. 2) beginnt schon nach den Worten: „und Rheims befreien und Deinen König krönen", also noch bei offener Scene. Es ist der Feldruf der Trompeten, der wie aus der Ferne herübertönt. Nach den Worten: „Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen", also nach vollendetem Aktschlusse, tritt das *ff* der Trompeten, Hörner und Pauken ein, und es entwickelt sich ein kriegerischer, häufig fugenartig gehaltener Satz, welcher teils auf ein glückliches Gelingen des Vorhabens (durch die Anklänge an den Krönungsmarsch) deutet, teils in seinen sanfteren Stellen (durch das Englische Horn) die Erinnerung an das stille, traute Heim erweckt. Auch der zweite Zwischenakt (Nr. 3) fällt unmittelbar nach den Worten: „Und pflanzt in Orleans das Siegeszeichen", ein und nimmt dadurch direkten Bezug auf die Handlung. Ein gleiches gilt vom dritten Zwischenakt (Nr. 4), einem Stücke voll finsteren, wehmütigen Ausdruckes, verwebt mit kriegerischen Anklängen. Die Schlachtmusik (Nr. 5) im dritten Akt wird durch 3 Trompeten und Pauken auf dem Theater eingeleitet. Schillers Vorschrift lautet: „Trompeten erschallen mit mutigem Tone und gehen, während daß verwandelt wird, in ein wildes Kriegsgetümmel über; das Orchester fällt ein bei offener Scene und wird von kriegerischen Instrumenten hinter der Scene begleitet." Getreu so hat es Seifriz ausgeführt: Orchester und Bühnenmusik wirken zusammen und liefern ein kurzes, aber wahres Schlachtgemälde. Der vierte Zwischenakt (Nr. 6) beginnt gleich nach den Schlußworten: „Laßt es mit meinem Leben hinströmen", und kennzeichnet in seinem ersten Satze (Lento) den Schmerz Johannas, während das folgende Allegro con fuoco durch eine interessante Bearbeitung des Krönungsmarsches direkt mit dem folgenden (vierten) Akte in Verbindung steht. Der Monolog (Nr. 7) zu Anfang dieses Aktes ist von 3 Flöten, 1 Oboe und 2 Klarinetten hinter der Scene melodramatisch begleitet, und wird vermöge dieser Besetzung, wie seiner musikalischen Ausführung zufolge, zu einem wunderbar weichen Stimmungsbilde. Die Komposition ist so eingerichtet, daß die Darstellerin der Johanna auf der Bühne nicht in der Freiheit ihrer Auffassung gehemmt wird, eine gegenseitige Übereinstimmung derselben mit dem Dirigenten leicht erzielt werden kann. Der Krönungsmarsch (Nr. 8) ist meisterlich und effektvoll durchgeführt. Er beginnt gleich im Forte und füllt den ganzen 6. Auftritt des 4. Aufzuges aus. Der fünfte Zwischenakt (Nr. 9) beginnt finster, schwermütig; in seinem Mittelsatze (Allegro con fuoco) ruft er die Erinnerung an Johannas kriegerische Thaten wach und

deutet gleichzeitig auf ihr nochmaliges heldenmäßiges Eingreifen hin. Gegen den Schluß kehrt das erste Tempo (Larghetto) wieder und leitet angemessen in die finstere, waldige Scene zu Anfang des fünften Aktes. In der Schlußmusik (Nr. 10) hat der Komponist einen schönen Beweis seines tiefen Studiums der Dichtung gegeben. Johanna liegt, tödlich verwundet, ohne Zeichen des Lebens in den Armen des Königs und des Herzogs von Burgund. Nach den Worten des Letzteren: „Sie richtet sich empor! Sie steht!" ertönt plötzlich, im größten *pp*, das Pastoralmotiv der beiden Hörner (Anfang der Ouverture), und ruft leise die Erinnerung an Johannas Hirtenleben wach. Wie sinnreich erscheint darauf die Frage der wie aus einem tiefen Traume erwachenden Jungfrau: „Wo bin ich?" Nach den Worten des Königs: „Gebt ihr die Fahne!" setzt das volle Orchester *pp* mit den schön instrumentierten, himmlischen Frieden verkündenden Schlußharmonien (Andante $^6/_8$) der Ouverture ein, und begleitet in angemessener, würdiger Weise den letzten Monolog des Schillerschen Meisterwerkes: „Seht ihr den Regenbogen in der Luft?" worauf Flöten, Oboen, Englisch Horn und Harfe, wie sanfte Klänge süßer Engelsharmonie, das schöne Werk beschließen.

Wir wollen nicht verfehlen, dasselbe allen Theatern nnd Konzert-Instituten aufs angelegentlichste zu empfehlen, letzteren, da fast sämtliche der in dem Werke enthaltenen Nummern auch als selbständige, wirkungsvolle Musikstücke im Konzertsaal aufzuführen sind.

Musik zu Schillers „Jungfrau von Orleans" von Leopold Damrosch (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 26. März 1857, im großherzoglichen Hoftheater zu Weimar, unter Leitung des Komponisten. Wir können über diese Musik leider weiter nichts mitteilen, als daß dieselbe in Weimar den größten Beifall fand. Nähere Angaben über Inhalt, Besetzung u. a. mangeln gänzlich.

Musik zu Schillers „Jungfrau von Orleans" von Max Bruch (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 4. April 1859, im Stadttheater zu Köln. Das Werk gehört zu den Jugendarbeiten des Künstlers (Bruch komponierte dasselbe in seinem 21. Lebensjahre in seiner Vaterstadt Köln), und blieb bis jetzt unveröffentlicht. Es fand im Theater begeisterte Aufnahme, auch in künstlerischen Kreisen größte Anerkennung. Trotzdem bot sich nirgends ein Anhalt, um über den Inhalt dieser Musik näheres feststellen zu können.

Musik zur „Jungfrau von Orleans" („Orleanska Jungfrun") von Johann August Södermann. Nur an schwedischen Theatern zur Aufführung gelangt. Man rühmt dieser Musik vortreffliche Charakteristik wie Feinheit des musikalischen Ausdrucks und der

Instrumentation nach. Weiter bekannt (durch häufigen Vortrag im Konzertsaale) wurden die Ouverture und der Krönungsmarsch. Die erstere erschien im vierhändigen Klavierauszug 1880, bei Hirsch in Stockholm, der Krönungsmarsch im zwei- und vierhändigen Klavier-Arrangement im gleichen Jahre bei Elkan und Schildknecht, ebenfalls in Stockholm.

Ouverture zu Schillers „Jungfrau von Orleans“ von Karl Wagner Op. 31 (D-moll). Komponiert zu Anfang der zwanziger Jahre in Darmstadt; im Druck erschienen die Orchesterstimmen im Juni 1824 bei Joh. André in Offenbach,

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken.

Ein mit großer Wärme, in fester Zeichnung geschriebenes Werk. Die Einleitung bildet ein Largo D-moll $^4/_4$, die trüben Wetterwolken zeichnend, welche Unglück verkündend herniederdrohen. Blitze zucken unaufhörlich und füllen das Gemüt mit Furcht und Schrecken. „Das ist ein grausam, mörd'risch Ungewitter; der Himmel droht in Feuerbächen sich herabzugießen, und am hellen Tag ist's Nacht, daß man die Sterne könnte sehn.“ Der Hauptsatz (Allegro $^4/_4$) schildert den Kampf gewaltiger, aufeinander einstürmender Kräfte. „Wie eine losgelass'ne Hölle tobt der Sturm, die Erde bebt und krachend beugen die alt verjährten Eschen ihre Krone.“ Wie die Elemente der Natur, so kämpfen auch die feindlichen Heere gegen einander; der rasche Eintritt des A-dur bezeichnet wohl die plötzliche Wendung des Geschickes. „Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen, auf blut'ge Schlachten folgt Gesang und Tanz.“ Ein Marsch beginnt, so kindlich und vertrauensvoll, wie ein durch den Glauben gestärktes und beseligtes Gemüt. Dann entbrennt der Kampf von neuem, furchtbar und gewaltig wütend, bis endlich, nach der kraftvollsten Anstrengung, im Allegro assai D-dur ₵, die glückliche Entscheidung, Freiheit und Sieg verkündet werden.

Ouverture zu Schillers Tragödie: „Die Jungfrau von Orleans“ von Ignaz Moscheles Op. 91. Komponiert zu Anfang des Jahres 1835 in London; zum ersten Male aufgeführt im August desselben Jahres, in einem Konzert der philharmonischen Gesellschaft daselbst, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen Orchesterstimmen und 4händ. Klavierauszug im September 1835, bei Fr. Kistner in Leipzig. Freitag, den 9. Oktober 1835, wurde die Ouverture auch im Saale des Gewandhauses zu Leipzig mit größtem Erfolge unter Leitung des Komponisten aufgeführt.

Moscheles hat sich der Aufgabe, die er sich gestellt, mit vielem Glück entledigt, seine Ouverture ist eine schöne, mit großer Darstellungs-

wahrheit ausgeführte Illustration des Schillerschen Trauerspiels. Die Einleitung, ein Andante religioso, entspricht dem reinen, frommen Gemüt, dem Vertrauen auf Gott, mit dem Johanna sich ihrer heiligen Sache hingiebt. Den Hauptsatz bildet ein weiches Pastoralthema, auf ihr friedliches Hirtenleben hindeutend, dem sich ein überaus gelungener, marschartiger Satz anschließt, das kriegerische Element bezeichnend, das einen so wesentlichen Bestandteil der Tragödie bildet. Diese beiden Hauptgedanken ziehen sich durch das ganze Werk und aus ihnen heraus entwickelt sich auch die eigentliche Katastrophe. Am Schluß kehrt das erste Andante religioso, aber in Moll, wieder, das Werk in Wehmut und Trauer beschließend. Die Ouverture, durch Wohllaut wie eine reiche, gesunde und keusche Instrumentation ausgezeichnet, hat sich eine allgemeine Anerkennung verschafft und wird ihre Wirkung nie verfehlen.

Ouverture zu Schillers „Jungfrau von Orleans“ von Joseph Klein Op. 6. Komponiert im Jahre 1843 in Köln; zum ersten Male aufgeführt während der Wintersaison 1843—44, in einem Konzerte der Musikgesellschaft in Köln, unter Heinrich Dorns Leitung. Im Druck erschienen Orchesterstimmen und 4händiger Klavierauszug bei N. Simrock in Bonn (jetzt Berlin).

Konzert-Ouverture zu Schillers „Jungfrau von Orleans“ von Henry Hugo Pierson Op. 101. Im Druck erschienen Partitur und Orchesterstimmen im Jahre 1876, bei J. Schuberth u. Komp. in Leipzig. Über die Zeit der Entstehung und ersten Aufführung des Werkes läßt sich nichts Bestimmtes feststellen, jedenfalls geschah beides um das Jahr 1870 in Leipzig.

„Die Jungfrau von Orleans“, Sonate für Pianoforte von William Sterndale Bennet Op. 46 (As-dur). Im Druck erschienen im Februar 1876, bei Fr. Kistner in Leipzig. Eine dramatische Sonate, deren musikalischer Inhalt, wie bei der Ouverture und Symphonie, der Dichtung entspricht, dieselbe in ihren hauptsächlichsten Begebenheiten charakterisierend.

Den **Krönungsmarsch** zur „Jungfrau von Orleans“ komponierten H. Geisler (für Klavier zu 4 Händen 1825, bei C. Bachmann in Hannover); Franz Mair (für Klavier zu 4 Händen 1867, bei C. Haslinger in Wien, jetzt Schlesinger in Berlin); Graf C. L. von Oertzen (für Klavier zu 2 Händen, bei Schlesinger in Berlin). —

„Johanna d'Arc“, Symphonische Dichtung nach Schillers „Jungfrau von Orleans“ von Moritz Moszkowsky Op. 19.

Komponiert im Jahre 1876, in Berlin; zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 23. Februar 1877, in einem Konzert der Symphoniekapelle unter Fr. Mannstädts Leitung, im Saale der Singakademie zu Berlin. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und 4händ. Klavierauszug 1879, bei Jul. Hainauer in Breslau.

Das Werk besteht aus 4 Abteilungen:

1. Satz: Johannas Hirtenleben. — Eine Vision bringt sie zum Bewußtsein ihrer hohen Sendung.
2. Satz: Innere Zerwürfnisse. Rückerinnerungen.
3. Satz: Einzug der Sieger zur Krönung in Rheims.
4. Satz: Johanna in der Gefangenschaft. Ihre Kettensprengung. Sieg, Tod und Verklärung.

Diese Bezeichnungen geben den Inhalt klar und unzweideutig an. Die Anlage des Werkes ist breit und großartig, in seinem ganzen Umfange sowohl wie in Bezug auf jeden einzelnen Satz. Die überaus zahlreichen Aufführungen, welche die Symphonie seit ihrem Erscheinen erfuhr, haben derselben übrigens eine dauernde und wohlverdiente Anerkennung verschafft, und ihr einen vornehmen Platz unter den Tonschöpfungen ihrer Gattung gesichert.

Symphonische Illustrationen zu Schillers „Jungfrau von Orleans" in 3 Abteilungen und einem Vorspiele von Hermann Thadewaldt. Komponiert im Jahre 1885 in Berlin. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 13. März 1886, in einem Symphoniekonzert der Kapelle des Gewerbehauses zu Dresden, unter Leitung des Komponisten.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken und Harfe.

1. Satz: Hirtenleben.
2. Satz: Kriegs- und Lagerscenen. Vor dem Könige.
3. Satz: Verstoßen.
4. Satz: Erfüllung der Mission. (In der Gefangenschaft — Sprengung der Ketten — Erneuter Kampf, Sieg und Tod.)

Der erste Satz: „Das Hirtenleben" (Mäßig, B-dur $^3/_4$) enthüllt uns ein pastorales Bild von ungemeiner Lieblichkeit der Empfindung; er mutet sehr erquickend an und findet seinen Abschluß voll von innigstem Schmelz und ausatmender Seligkeit. Sehr wirksam hebt sich hierauf der zweite Satz: „Kriegs- und Lagerscenen" (Schnell, Es-dur $^4/_4$) ab. Er wird unterbrochen durch die Scene „Vor dem Könige", wo Johanna, auf Befragen, ihre Herkunft und Vergangenheit erzählt. Sehr feinsinnig greift der Komponist hier auf den ersten Satz zurück, und schildert diese Erzählung sehr treffend, zum Teil durch ein Motiv aus dem Hirtenleben, aber wie in träumerischer Weise, Ges-dur. Im dritten

Satz: „Verstoßen" (Ruhig, Fis-moll und Fis-dur $^3/_4$) tritt uns ein sehr ernst und düster gehaltenes Stimmungsbild entgegen. Johanna tritt aus dem Dom, wird von ihren Verwandten erkannt, von dem Vater als Gottlose bezeichnet und verstoßen. An der Hand Raimonds irrt sie im Walde umher, bis sie in die Hände der Feinde gerät. In breiten Linien sind diese Vorwürfe ausgeführt, und charakteristisch zutreffend zum Ausdruck gebracht. Gleich im Anfang fesselt ein höchst originell empfundenes, tiefdunkles Kolorit der Instrumentation, indem Bratschen und gestopftes Horn eine äußerst glückliche Mischung abgeben. Im letzten Satz: „Erfüllung der Mission" (B-dur $^4/_4$) treten die Konflikte näher zusammen und wir bekommen ein sehr wechselvolles Tonbild zu hören. Es beginnt mit einem Fugato („In der Gefangenschaft"), welches durch die dramatische Scene: „Kettensprengung", illustriert mit bewunderungswerter Schärfe durch originelle Instrumentation, unterbrochen wird. Danach folgt ein kriegerisches Bild („Erneuter Kampf"), in dem die musikalischen Ausdrucksmittel zu gesteigerter Entwickelung, die Instrumentations-Errungenschaften der Neuzeit zu vorteilhafter und meisterlicher Verwendung gelangen. Das ganze Werk wird abgeschlossen durch einen ebenso erhebenden als tief ergreifenden Ausgang: „Sieg und Tod."

„Giovanna d'Arco", Oper von Michele Carafa.*) Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1821, im Théatre Feydeau zu Paris. Die Musik ist im Rossinischen Stile gehalten. Die Melodien sind angenehm und fließend, die Harmonien nicht unbedeutend, und die Begleitungsformen einfach.

„Giovanna d'Arco", Oper von Nicolo Vaccaj. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1827, in Venedig. Die Oper machte, wie fast alle Bühnenwerke des Komponisten, wenig Glück; heute zählt dieselbe bereits zu den vergessenen Werken des Meisters.

„Giovanna d'Arco", Oper von Giovanni Pacini. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 12. März 1830, im Scala-Theater zu Mailand. Die Oper machte wenig Glück, denn sie wurde nur dreimal

*) Es läßt sich bei diesen ausländischen Opern allerdings nicht beweisen, daß gerade Schiller die direkte Anregung zur Komposition derselben gegeben hat, da dieses Thema auch den Engländern (Shakespeare im „Heinrich VI.") und Franzosen (Voltaire's „Pucelle") eigen ist. Bereits am 10. Mai 1790 war ein historisches Drama in 3 Akten: „Jeanne d'Arc à Orléans", in Versen, untermischt mit Arien und Gesängen, Text von Desforges, Musik von Rudolf Kreutzer, im Théatre Italien zu Paris in Scene gegangen, und 1793 erschien eine Oper „Giovanna d'Arco" von Andreozzi im Grand-Théatre zu Venedig. Nach der Verbreitung des Schillerschen Trauerspiels wurde dieses Sujet jedoch nach Herzenslust für die Opernbühne ausgebeutet.

gegeben, und verschwand dann wieder von der Bühne, ohne irgend eine Spur ihres Daseins zu hinterlassen.

„Jeanne d'Arc", Oper von Michael William Balfe (auf einen englischen Text komponiert). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1839, im Coventgarden-Theater zu London. Die Oper konnte, vermutlich wegen des ihr zu Grunde liegenden, für England nur wenig geeigneten Sujets keinen Erfolg erringen.

„Johanna d'Arc", Oper in 3 Akten, nach Schillers „Jungfrau von Orleans" bearbeitet von Otto Prechtler, Musik von J. Hoven (Pseudonym für den österreichischen Staatsrat Johann Freiherr Vesque von Püttlingen). Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 30. Dezember 1840, im alten Kärntnerthor-Theater zu Wien, mit großem Erfolge. Der Librettist, mit Pietät dem Original möglichst treu folgend, hat aus dem Gange der Handlung, mit Beibehaltung der Charaktere, Hauptsituationen und effektreichsten Momente, ein schön versifiziertes, zur musikalischen Wiedergabe geeignetes, schätzbares Poem gebildet. Von den Schillerschen Personen sind bloß König Karl, Agnes Sorel, Dunois, La Hire, Lionel, Thibaut mit seinen drei Töchtern und Bertrand beibehalten. Der Prolog dient als Introduktion. Ein Chor fröhlicher Landleute feiert das Verlobungsfest Luisons und Margots, sich glücklich preisend, daß die Kriegsunruhen bisher dem heimischen Thale noch fern blieben. Der alte Thibaut segnet seine Kinder; Bertrand tritt auf mit dem gefundenen Helm, und bringt die Hiobspost von der verlorenen Schlacht, sowie daß Orleans von Feindesmacht hart bedrängt ist. Johanna fährt empor aus ihrem träumerischen Dahinbrüten, verkündend, daß der Herr zu Frankreichs Rettung eine Hirtenjungfrau senden werde. Alles weicht scheu zurück vor der gottbegeisterten Seherin, die, nach einer großen Arie, deren Grundlage der Abschiedsmonolog, von feuriger Kampfeslust entflammt zu Ritter Baudricourts Heerhaufen eilt. Die zweite Hälfte dieses Aktes spielt am Hoflager zu Chinon. König Karl besteigt an Agnes' Seite den Thron; er schwelgt, während Troubadours süße Minnegesänge anstimmen, im Anblick der heißgeliebten Zauberin, und befiehlt, die kunstreichen Romanziers mit goldenen Ehrenketten zu lohnen. Dunois sagt sich spöttisch los von diesen schnöden Freudenfesten, und beschließt, unter Orleans Trümmern seine Fürstenehre zu begraben. La Hires Trauerbotschaft, daß Englands Heinrich zu Paris bereits gekrönt sei, vernichtet den letzten Hoffnungsstrahl; da kehrt Dunois lebhaft erregt wieder, Sieg und Orleans Befreiung durch ein unbekanntes Mädchen verkündend. Johanna wird eingeführt, Karl übergiebt der vor ihm knieenden Jungfrau feierlich das Reichsschwert, und vertraut ihr die Führung seiner Scharen an; alles ist mit siegestrunkener Kampfeslust erfüllt, welcher Moment das glänzende, imponie-

rende Finale bildet. — Der zweite Aufzug beginnt im englischen Lager; Lionel macht seinem Unmute Luft, daß Albions Krieger vor einem Gespenst abergläubischer Einbildung geflohen; daran reihen sich die Schlachtscenen. Es folgen: der Brand der Zelte; Johannas Zweikampf mit dem gehaßten Gegner, das plötzliche Erwachen ihrer leidenschaftlichen Liebe zu Lionel; ihre Gewissensvorwürfe wegen des gebrochenen Schwures; sodann — nach der Bühnenverwandlung in den freien Platz vor der Kathedrale zu Rheims, mit dem neugierig versammelten Volk (worunter Louison und Margot) — der Krönungszug; endlich Johannas (welche verstört aus dem Dom stürzt) freudiges Zusammentreffen mit den geliebten Schwestern, des Vaters Anklage gegen die eigene Tochter, derselben zagendes Verstummen, darauf allgemeines Entsetzen, Unwetter erhebt sich plötzlich noch mit Blitz und Donner und alles flieht die Schuldige, über welche selbst der Himmel das Verdammungsurteil zu fällen scheint. — Der letzte Aufzug besteht aus nur wenig Scenen: — die Jungfrau, von den Schwestern zum friedlichen Heimatsthal zurückgeleitet; ihre Gefangennehmung durch Lionel, der sich zum Schützer des von den Ihrigen verstoßenen Heldenmädchens aufwirft; Johanna, gefesselt im Turme, beobachtet vom hohen Gitterfenster aus das Handgemenge, gewahrt den König von Feinden umringt, fleht Gott um Beistand an, zersprengt mit gewaltsamer Anstrengung die Ketten, entreißt einer Wache das Schwert und stürmt unaufhaltbar fort. Dann offenes Schlachtfeld; Karl, befreit, inmitten des siegreichen Heeres, tödlich verwundet seine Retterin; derselben letztes Erwachen; die Seherin erkennt im rosigen Himmelslichte das Zeichen der Entsühnung und scheidet vom irdischen Leben, auf die ihr entfallende Fahne niedersinkend.

Der Komponist hat diesem, zur musikalischen Bearbeitung so recht geschaffenen Gegenstande sein ganzes Talent zugewandt. Seine Komposition verdient ein Tongemälde voll Wahrheit, Kraft und seelenvollen Ausdrucks genannt zu werden, mit Melodien, wie sie irgend nur einem deutschen Gemüte entströmen können. Poetische Tiefe, begeisternden Aufschwung atmen vorzüglich die lyrischen, stets effektvoll charakterisierten Stellen, deren einzelne Aufzählung uns hier zu weit führen würde. Das Motiv des Kantabile Johannas, mit Chor: „Seht ihr die weiße Taube fliegen?" bildet das Grundelement der Vision und kehrt in der Sterbescene wieder, indem die Himmelskönigin den entfliehenden Geist der Entsühnten zu sich empornimmt.

Die darstellenden Kräfte der vorerwähnten ersten Aufführung in Wien waren die Damen Hasselt (Johanna), Frl. Kern (Agnes Sorel), Berndes (Margot), Lang (Louison) und die Herren Schunk (Dauphin), Staudigel (Dunois), Schober (Lionel) und Drexler (Thibaut). In Dresden wurde die Oper am 25. Februar 1845 im dortigen Hoftheater aufgeführt und fand enthusiastische Aufnahme.

„Giovanna d'Arco", Große Oper in 3 Akten von Solera, Musik von Giuseppe Verdi. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 15. Februar 1845 im Scala-Theater zu Mailand. Die Hauptrollen sangen die Frezzolini, Micheli, Angri und die Herren Poggi, Colini, Alizard ꝛc. Die Oper errang zuerst zwar einen rauschenden Beifall, der jedoch bei den folgenden Vorstellungen immer mehr abnahm. In Florenz, Rom (unter dem Titel „Orietta di Lesbo"), Sinigaglia und Lucca, wo dieselbe gleich im Frühjahr 1845 zur Aufführung gelangte, fand „Giovanna d'Arco" nur eine kühle Aufnahme und wurde heftig angegriffen und getadelt. Das Textbuch ist vom Dichter frei bearbeitet, gewissenlos dem Schillerschen Original wie auch der Geschichte gegenüber. Johanna wird vom Dauphin (!) geliebt, und erwidert seine Liebe; der eigene Vater spielt, indem er seine Tochter den Engländern ausliefert, eine ebenso unwürdige wie unwahrscheinliche Rolle. Die Entscheidung findet zu Compiègne statt; im dritten Akt kehrt die Jungfrau verwundet zurück und stirbt, nachdem sie die Oriflamme (Kriegsfahne der franz. Könige) an ihre Brust gedrückt hat, in den Armen Karls VII. und ihres Vaters. Der Oper geht übrigens ein kurzer Prolog voraus, ähnlich wie im Schillerschen Trauerspiele. Die Verdische Partitur enthält unstreitig viel musikalische Schönheiten, obwohl man ihr den Vorwurf machte, daß sich der Komponist mehr an die „deutsche Schule", als an die „alten guten Italiener" gehalten habe. Die Oper ist reich an hübschen musikalischen Gedanken, vor allem aber rühmt man ihr effektvolle Chöre und Instrumentalsätze nach. Die Ouverture besteht aus einem von Flöte, Oboe und Klarinette vorgetragenen Pastorale (Johannas Hirtenleben) und einem kurzen Allegro. In dem Trauermarsch mit Chor (3. Akt) steht Verdi auf der Höhe seiner Arbeit. Die Chormassen sind hier mit der größten Geschicklichkeit und Meisterschaft verwendet, der vorzügliche musikalische Wert vereinigt sich mit ausgezeichneter Wirksamkeit und hinterläßt so den angenehmsten Eindruck. Leider stand das unwürdige und ungeschickte Textbuch einer besseren Anerkennung und weiteren Verbreitung der Musik entgegen, auch ist dieselbe zu innig an den Gang einer durch die gewissenlose Entstellung der Thatsachen verletzenden Handlung gebunden, als daß die Oper um einzelner musikalischer Schönheiten willen gerettet zu werden verdiente.

In Frankreich wurde diese Oper zum ersten Male Sonnabend, den 28. März 1868, im Théâtre Italien zu Paris mit Adelina Patti in der Titelrolle aufgeführt, erregte jedoch einen Sturm der Entrüstung. Volk und Presse wehrten sich gegen diese Verhöhnung des Patriotismus, und brachten das beleidigte Nationalbewußtsein zum Ausdruck. Wenige Tage nach der Pariser Aufführung, am 2. April 1868, stürzte urplötzlich mit fürchterlichem Getöse der „Turm der Jungfrau" zu Compiègne ein, nachdem er 400 Jahre der Zeit getrotzt, — ein eigentümliches Zusammentreffen, das von Abergläubischen keineswegs als zufällig angesehen wurde.

„Jeanne d'Arc", Oper in 5 Akten und einem Prolog von Méry und Eduard Duprez, Musik von Gilbert Louis Duprez. Zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 24. Oktober 1865, im Grand-Théâtre Parisien zu Paris, mit Frl. Brunetti in der Titelrolle. Die Oper hatte keinen Erfolg und ging ohne Bedeutung vorüber. Der eigentlich zur ersten Aufführung bestimmte Tag war übrigens Donnerstag, der 12. Oktober, jedoch erkrankte während des ersten Aktes eine der Hauptsängerinnen, so daß der Kapellmeister, zumal noch weitere Schwierigkeiten hinzukamen, sich veranlaßt sah, den Vorhang in der Mitte des dritten Aktes fallen zu lassen.

„Jeanne d'Arc", Drama in 5 Akten und 7 Tableaux von Jules Barbier, Musik von Charles Gounod. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 8. November 1873, im Théâtre de la Gaîté zu Paris.

Das Werk ist ein großes Drama in Versen, gedichtet, um Frankreich für die „unzureichende" Behandlung, welche dies Stück französischer Geschichte im Laufe der Zeit erfahren haben sollte, zu entschädigen. Dieser Vorwurf französischerseits würde also auch die Voltairesche „Pucelle d'Orléans", wie die Meisterwerke Schillers und Shakespeares (Heinrich VI.) treffen. Vielfach ist Johanna d'Arc in Frankreich auf der Bühne erschienen, ohne allerdings jemals von einem glücklichen und beständigen Erfolge begleitet gewesen zu sein, wahrscheinlich, weil alle diese Werke insofern nicht dem nationalen Geiste genügend angepaßt waren, als sie dem Fanatismus und der Eitelkeit der Franzosen nicht in gewünschtem Maße huldigten. Dieses letztere Problem hat Barbier jedenfalls besser gelöst. Wir sind nicht in der Lage, sein Drama näher betrachten zu können, das die Grenzen Frankreichs nie überschritt, erwähnt sei nur, daß die Franzosen die Dichtung als ein sehr respektables und bemerkenswertes Werk bezeichnen, in welchem die Geschichte der Jungfrau mit weit größerer Achtung und Ehrerbietung behandelt worden ist, als in irgend einem anderen Werke zuvor. Und warum auch nicht? Ein Franzose hat die Dichtung verfaßt, und ein bedeutender französischer Tonkünstler die Musik dazu, beide konnten sehr wohl zusammen wirken, um ein großes nationales, patriotisches Werk zu schaffen. Darum wird sie auch niemand tadeln. In wieweit sich der Dichter an die historische Wahrheit und an das Schillersche Meisterwerk gehalten, vermögen wir nicht festzustellen, jedoch ist anzunehmen, daß bei des Dichters ausgebreiteter Kenntnis der ausländischen dramatischen Litteratur (Barbier ist der Bearbeiter der Operntexte zu Faust, Mignon [nach Wilhelm Meister], Romeo, Hamlet u. v. a.) auch Schiller inspirierend eingewirkt hat.

Einen großen Raum in diesem Drama nimmt die Musik ein. Sie besteht aus 12 Chören, einem Krönungsmarsch, einem Trauermarsch,

2 Balladen, einem Liede und einem Divertissement. Alle diese Musik komponierte Gounod in dem Zeitraum von 4 Monaten, am 6. April 1873 erhielt er das Libretto, und am 12. August beendigte er die Partitur — eine merkwürdig kurze Zeit, wenn man bedenkt, daß die Musik lang genug ist, um $1^1/_2$ Stunde in Anspruch zu nehmen.

„Jeanne d'Arc", Oper in 4 Akten und 6 Tableaux, Text und Musik von A. Mermet. Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 5. April 1876, im Théâtre national de l'opéra zu Paris. Besetzung der Hauptrollen: Frl. Krauß (Jeanne d'Arc), Frl. Daram (Agnes Sorel), Faure (der König), Gaillard (Richard), Salomon (Gaston von Metz). Die Oper hatte keinen Erfolg, denn weder der Text noch die Musik fand bei dem Pariser Auditorium Anerkennung.

Der erste Akt spielt in Domremy. Die Bauern singen unter dem Schatten einer alten Eiche; eine ängstliche, abergläubische Stimmung verbreitet sich unter dem Volke, man weiß nicht, warum. Französische Soldaten, geführt von dem Kapitän Gaston von Metz schmähen die Königin Isabeau. In der Ferne sieht man ein Dorf in Flammen aufsteigen, die Bevölkerung flieht in Unordnug. Johanna verkündet den Tod des englischen Kapitains Salisbury und singt eine Art Ballade, in der sie die Befreiung des Vaterlandes prophezeit. Allein zurückgeblieben mit Gaston, offenbart sie ihm ihre Mission und bittet ihn, sie zum Ritter Baudricourt zu führen. Gaston wird durch die Jungfrau ganz bezaubert und verliebt sich in dieselbe. Johanna nimmt Abschied von ihrer Heimat, während himmlische Stimmen sie ermutigen, ihre Mission zu erfüllen. — Im zweiten Akt erscheint Agnes Sorel, ein großes Fest findet statt, dessen Königin sie ist; dasselbe wird unterbrochen durch die Nachricht, daß die Jungfrau von Orleans einen Sieg über die Engländer errungen habe. Der König willigt ein, das Heldenmädchen zu empfangen. Sie erscheint, und alsbald geschieht das bekannte historische Faktum der Wiedererkennung des Königs aus der Mitte der Versammlung von vielen Rittern und Herren. — Später sieht man Agnes Sorel, geführt von Richard, Johannas Zelt sich nähern, wo sie Gaston zu Füßen der schlafenden Johanna überrascht. Diese, erwachend, weist jedoch den Unbesonnenen von sich. Agnes, dadurch zufriedengestellt, erklärt sich als die Freundin und Beschützerin der Jungfrau. — Gegen Ende des dritten Aktes, an den Ufern der Loire, Orgie der Soldaten, wilder Tanz und zügellose Trunkenheit. Da geschieht ein Wunder: ein Soldat, welcher Johanna zu insultieren wagt, fällt tot zu Boden; die bestürzte Menge kniet nieder und Johanna begeistert das Volk für die Befreiung von Orleans. Man stimmt den Chor „Veni creator" an. Gaston von Metz, welcher verhindert, daß Johanna in einen Hinterhalt der Engländer fällt, wird von Richard getötet, die Jungfrau beweint seinen Tod, aber himmlische Stimmen erinnern sie an ihre Mission. — In dem letzten Tableau wird Karl VII. in der Kathedrale zu Rheims

gekrönt. Johanna sieht in einer Vision den Scheiterhaufen, dem sie zum Opfer fallen soll.

Man wird hiernach gerade nicht behaupten können, daß Mermet dem französischen Nationalbewußtsein geschmeichelt habe. Im ersten Akte lehnt sich die Oper in mehreren Einzelheiten an die Schillersche Dichtung an, das andere ist neu. Der Musik soll Charakter, Ausdruck und Ideenschwung mangeln und so dürfte diese Oper wohl bald ihrer gänzlichen Vergessenheit entgegengehen.

Einzeln komponierte Scenen aus der „Jungfrau von Orleans" sind erschienen:

Johannas Abschiedsmonolog: „Lebt wohl, ihr Berge" (Prolog, 4. Scene) komponiert von

J. R. Zumsteeg, komp. im Jan. 1802, beendet v. Winzingerode, Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

J. F. Reichardt (Schillers lyr. Gesänge), Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

J. H. C. Bornhardt, Op. 101 (mit Guitarre).

Fr. von Wickede, Op. 7, Leipzig bei C. F. Kahnt.

Der Krönungsmonolog: „Die Waffen ruhn" (4. Akt 1. Scene), komponiert von

C. Schulz (komponiert und gedruckt 1801).

J. F. Reichardt (Schillers lyr. Gesänge I), Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Andreas Romberg, Op. 38 (komp. 1810), mit Orchester, 1816 bei Böhme in Hamburg erschienen.

Turandot, Prinzessin von China.

Ein tragikomisches Märchen in 5 Aufzügen, nach Gozzi.

Gedichtet im Herbst des Jahres 1801; zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 30. Januar 1802 (dem Geburtstage der Herzogin), im Hoftheater zu Weimar.

Musik zu Schillers „Turandot" von Franz Destouches (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 30. Januar 1802, im herzoglichen Hoftheater zu Weimar. Nähere Angaben über diese Musik mangeln gänzlich. Wie man damals klagte, soll dieselbe zu viel türkische Janitscharenmusik enthalten und schon deshalb einer größeren Anerkennung sich nicht erfreut haben. Da die Partitur verloren gegangen ist, so läßt sich hierüber, wie über den Inhalt überhaupt, nichts mehr feststellen.

Musik zu Schillers „Turandot" von Friedrich Ludwig Seidel (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 23. Februar 1806, im kgl. Nationaltheater zu Berlin. Die Ankündigung lautet auf „Ouverture und die zur Handlung gehörige Musik", letztere aus 3 Märschen, 3 kleinen melodramatischen Zwischensätzen (nach Lösung der Rätsel) und einem Trauermarsche bestehend. Über den Verbleib der Partitur ist nichts zu ermitteln, doch ist anzunehmen, daß Seidel sich seiner Aufgabe in der ihm eigenen, natürlichen Einfachheit seines Stiles mit gutem, künstlerischen Geschmacke entledigt hat.

Musik zu Schillers „Turandot" von Karl Maria von Weber Op. 37. Komponiert Anfangs September 1809, in Ludwigsburg; zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 20. September 1809, im herzoglichen Hoftheater zu Stuttgart. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen 1810, die Ouverture auch einzeln in Partitur und 2- und 4händigem Klavierauszug 1818 bei Schlesinger in Berlin, für Pianoforte in neuer Auflage 1866 ebendaselbst.

Besetzung: 2 Violinen, 2 Violen, Cello und Baß, Flöte, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Baßposaune, 3 Pauken, ordinäre Trommel, Triangel, Becken und türkische Trommel.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture (Allegro moderato G-dur C). — Nr. 2. Marcia (2. Akt 1. Scene, zum Auftritt des Kaisers mit Gefolge), G-dur C. — Nr. 3. Marcia maestoso (2. Akt 4. Scene, zum Auftritt der Turandot mit Gefolge) D-dur C. — Nr. 4. Moderato (2. Akt 4. Scene), G-dur (vier Takte Instrumentalmusik für Blas- und Schlaginstrumente, nach den Worten der Doktoren: „Optime! Optime!" bis „es ist das Jahr!"). — Nr. 5. (Ebendaselbst) H-moll (vier Takte nach den Worten „Optime!" bis „Es ist das Auge!"). — Nr. 6. (Ebendaselbst, Tutti) D-dur (6 Takte nach den Worten „Optime!" bis „Es ist der Pflug!"). — Nr. 7. Marcia funebre (5. Akt 1. Scene) G-moll, für Blas- und Schlaginstrumente.

Die Ouverture dieser Musik komponierte Weber, wie aus seinen hinterlassenen Schriften ersichtlich, schon in den Jahren 1804—5 als „Overtura Chinesa" nach einer echt chinesischen Melodie,*) welche sich im Dictionnaire de Musique von J. J. Rousseau befindet. In dieser Gestalt wurde die Ouverture zuerst am 1. Juni 1806 in Breslau aufgeführt. Weber scheint die Overtura Chinesa ohne Hinblick auf Schillers Turandot geschrieben zu haben, einzig und allein angeregt durch das in Rousseaus Diktionnaire enthaltene Originalthema. Erst

*) Weber benutzte die Melodie (13 Takte) genau so, wie sie im Dictionnaire de Musique von J. J. Rousseau (Tome II Planche N.) verzeichnet steht. Die Aufzeichnungen von Amiot und Barrow, welche dieselbe Lieu-ye-kin betiteln, stimmen mit der Rousseauschen Wiedergabe nicht ganz überein.

1809 entschloß sich Weber, die alte Overtura Chinesa auf Schillers Turandot anzuwenden; dazu arbeitete er, wie er selbst auf dem Manuskripte der Partitur mitteilt, dieselbe gänzlich um und schrieb nun noch die zur Handlung des Dramas nötige übrige Musik in Ludwigsburg, den 12. September 1809 hinzu. Ob Weber dies aus eigenem Antrieb oder auf Anregung der Theater-Intendanz in Stuttgart gethan, läßt sich nicht feststellen, doch muß eine Verbindung zwischen beiden bestanden haben, denn schon acht Tage nach Fertigstellung der Partitur, am 20. September, wurde die ganze Musik im Hoftheater zu Stuttgart aufgeführt. Dergleichen scharf zu charakterisierenden Arbeiten überhaupt geneigt, hatte sich Weber augenscheinlich das Ziel gesteckt, dem ungelenken, fast unzugänglichen chinesischen Thema, als Repräsentanten einer bizarr-starren nationalen Eigentümlichkeit, in strengster Form gerecht zu werden und diese Aufgabe löste er durchweg, besonders aber in der Ouverture, in ebenso konsequenter wie geistreicher und kunstvoller Weise, wobei es ihm freilich abseits gelegen haben mag, ein im gewöhnlichen Sinne musikalisch „ansprechendes" Tonbild zu geben. Spricht er sich selbst doch in dieser Hinsicht betreffs der Ouverture in seinen hinterlassenen Schriften II, 178, wie folgt aus: „Trommeln und Pfeifen tragen die seltsame, bizarre Melodie vor, die dann, vom Orchester ergriffen, in verschiedenen Formen, Figuren und Modulationen festgehalten und ausgeführt ist. Gefälligen Eindruck kann es, ohne sich ganz an die Tendenz der Sache zu halten, nicht hervorbringen; aber ein ehrenwert gedachtes Charakterstück mag es sein." — Die Märsche und kleinen melodramatischen Zwischensätze lehnen, wie schon bemerkt, sämtlich eng an das Thema an, mit Ausnahme des Marsches Nr. 3, welcher, obwohl sehr charakteristisch, doch etwas befreiter von der Bizarrerie der Nationalmelodie gehalten ist. Nr. 2 ist größtenteils der Ouverture entnommen, nur marschmäßiger als dort behandelt und am Schlusse stärker instrumentiert. Die 3 kleinen Sätzchen (Nr. 4, 5 und 6), nach Lösung der Rätsel, benutzen ebenfalls das chinesische Thema, sowie auch der durch die langgezogenen Klagetöne der Flöten, Oboen und Klarinetten höchst eigentümliche und ausdrucksvolle Trauermarsch Nr. 7 ausschließlich den monotonen Rhythmus desselben beibehält. — Im allgemeinen ist die Wirkung der ganzen Komposition zwar eine fremdartige, jedenfalls aber der Scene in hohem Grade entsprechend. An vielen Theatern wird diese Musik bei der Aufführung des Dramas noch heute benutzt. Die Original-Partitur der vollständigen Musik ist im Besitz des Freiherrn Max Maria von Weber in Wien. Die erste Gestalt der Ouverture als „Overtura Chinesa" ist verloren gegangen.

Als Kuriosum muß noch einer Vorführung der Ouverture in Straßburg am 31. Dezember 1814 gedacht werden. Die Leipziger allgem. musik. Zeitung XVII, 306 giebt folgenden Bericht aus Straßburg darüber: „Die Ouverture wurde angezeigt als: Chinesisches Nationallied für Trommel und Pfeife, für Orchester in Dissonanzen variiert;

die Exekution gelang in der That, und Referent kann behaupten, daß dies Werk als Probierstein für Instrumentisten gelten kann."

Musik zu Schillers „Turandot" von Vincenz Lachner Op. 33. Komponiert in den Jahren 1842—43. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 3. November 1843, im großherzoglichen Hoftheater zu Mannheim, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen nur die Ouverture 1864, der Marsch Nr. 1 im Jahre 1865, in Partitur, Orchesterstimmen, 2- und 4händigem Klavierauszug bei C. F. W. Siegel in Leipzig. Der Entre-Akt Nr. 11, im Arrangement für Militärmusik, bei Leichsenring in Hamburg.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, Flöte, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 3 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, kleine Trommel, Triangel, Tambourin, große Trommel mit Becken und Harfe.

Inhalt: Ouverture (Allegretto H-moll $^2/_4$; Andantino G-dur $^6/_8$; Allegro con fuoco H-moll ₵, Schluß in H-dur.). — Nr. 1. Marsch, zum Auftritt des Kaisers mit Gefolge (2. Akt 1. Scene) (Molto Moderato H-moll C). — Nr. 2. Marsch, zum Auftritt der Turandot mit Gefolge (2. Akt 4. Scene) (Allegretto G-dur $^2/_4$). — Nr. 3. Melodram (Gesetzverlesung, 2. Akt 4. Scene): „Es kann sich jeder Prinz um Turandot bewerben" (Andante con moto H-moll C). — Nr. 4. Allegretto (nach Lösung der Rätsel) D-dur C; zweimal nach den Worten „Optime! es ist das Jahr!" und „Optime! es ist das Auge!" — Nr. 5. Andante (Fis-dur C) nach den Worten: „O Himmelsglanz! O Schönheit, die mich blendet!" — Nr. 6. Allegro (A-dur C), nach Lösung des dritten Rätsels: „Es ist der Pflug!" — Nr. 7. Marsch, zum Schluß des zweiten Aktes (Moderato H-moll C, dann G-dur $^2/_4$). — Nr. 8. Intermezzo (zwischen dem 3. und 4. Akte) (Andante D-moll $^3/_4$). — Nr. 9. Verwandlungsmusik (zwischen der 6. u. 7. Scene des 4. Aktes) (Moderato E-dur C). — Nr. 10. Traum des Kalaf (4. Akt 9. Scene) (Andante Fis-dur C). — Nr. 11. Entre-Akt (zum 5. Akt) (Allegretto H-moll $^2/_4$; später H-dur). — Nr. 12. Trauermarsch (5. Akt 1. Scene) (Molto Moderato E-dur C). — Nr. 13. Schlußmusik (Andantino D-dur $^6/_8$). —

Dies reiche Inhaltsverzeichnis, wie die Verwendung des ganzen modernen Orchesters zeigt genügend, daß wir es hier mit einer groß angelegten Musik zu thun haben, mit einer Schöpfung, welche jede Gelegenheit zu einer musikalischen Illustration im Drama erfaßt und ausgebeutet hat und zwar mit großem Glück. Lachner hat das Schauspiel weit reicher mit Musik ausgestattet, als es Schiller ursprünglich verlangt hat; er ist hierin vielleicht dem schönen Vorbilde Beethovens gefolgt. Daher kann seine Turandot-Musik mit Recht zu den vollständigsten, nicht weniger aber auch zu den besten und gediegensten Erzeugnissen

dieser Gattung gezählt werden. Das chinesische Element ist in der Musik durch die Verwendung der Schlaginstrumente (Triangel, Tamburin, Becken und Trommeln), welche hie und da, stets aber in maßvoller Anwendung mitarbeiten, treffend charakterisiert. Das Auftreten dieser Instrumente war durch die Handlung einmal bedingt, und der Komponist hat diesem Erfordernis in echt künstlerischer Weise entsprochen. Die Ouverture ist ein prächtiges, poesievolles Werk, allgemein bekannt und beliebt. Das kurze, einleitende Allegretto (dem Entre-Akte Nr. 11 entlehnt) bezeichnet den allgemeinen Charakter des Stückes, und deutet auf ein launenhaftes, neckisches Spiel. Das folgende Andantino mit dem Violin- und Violoncellsolo ist reich an Ausdruck und Gemüt und läßt auf ein gutes, befriedigendes Ende schließen. Der Hauptsatz (Allegro con fuoco), kraftvoll und leidenschaftlich ausgeführt, entspricht den bewegten und stürmischen Situationen, welche durch das seltsame Gebahren der rätselhaften Prinzessin hervorgerufen werden. Als zweites Hauptthema tritt ein prachtvolles Motiv (Andante $^4/_4$) auf, Turandots Schönheit kennzeichnend. Dieses Motiv kehrt übrigens an geeigneten Stellen im Verlaufe des Dramas wieder. Der Schluß der Ouverture in H-dur ist äußerst effektvoll. Der Marsch Nr. 1 (Aufzug des Kaisers) wirkt pompös; er ist ein breit ausgeführtes Tonstück und giebt Gelegenheit zur Entfaltung eines glänzenden Zuges auf der Bühne. Ein ganz anderer Charakter liegt dem Marsch Nr. 2 zu Grunde, mit dem Motiv in den Cellis und Fagotts, durch die Begleitung der gedämpften Trommel fast finster, geheimnisvoll klingend, dem Charakter der Turandot und ihrem rätselhaften Treiben vortrefflich angemessen. Die nächstfolgenden, scherzhaften Motive, begleitet von Triangel und Tamburin, weisen auf das leichtfertige, tändelnde Spiel der chinesischen Prinzessin. Das Melodram Nr. 3 (Verlesung des Gesetzes) beginnt nach den Worten Altoums: „So lese man das blutige Mandat. Er hör's und zittre!" Ein kurzes Vorspiel von 7 Takten begleitet das stumme Geberdenspiel Tartaglias und Pantalons mit dem Gesetzbuche; nach beendigter Vorlesung kehrt es in der Oberquarte wieder. Bei den Worten Altoums: „O Blutgesetz! Du meine Qual und Pein!" drückt die Musik charakteristisch den Schmerz des greisen Kaisers aus. Die kleine, rondoartige Zwischenmusik von 9 Takten (Nr. 4), für Holzinstrumente, Hörner und Triangel instrumentiert (2 mal zu spielen), zeichnet die allgemeine Freude über die Lösung der ersten beiden Rätsel. Nach den Worten Kalafs: „O Himmelsglanz! O Schönheit, die mich blendet!" kehrt in Nr. 5 das zweite Hauptthema der Ouverture, (Turandots Schönheit) wieder. In Nr. 6, nach Lösung des dritten Rätsels, fallen alle Instrumente mit dem Thema von Nr. 4, aber in A-dur, *f*, ein, dann wird die Musik, wie Schiller vorschreibt, in tändelndem Tone piano weitergeführt, zugleich als melodramatische Begleitung der Rede Altoums: „Nun hörst Du auf, mein Alter zu betrüben", bis „mit Freuden begrüß' ich Euch als

Eidam!" In dem Marsch Nr. 7, zum Schluß des zweiten Aktes, kehren erst die Hauptmotive von Nr. 1 wieder, dann schließt sich der Marsch zum Auftritt der Turandot (Nr. 2) mit einigen Veränderungen an. Nr. 8 ist ein schwer und finster gehaltenes Musikstück, zwischen dem 3. und 4. Akte zu spielen, den letzteren mit seinem grausigen Inhalte würdig vorbereitend. Die Verwandlungsmusik Nr. 9 (zwischen der 6. und 7. Scene) zeichnet die Nacht. Nr. 10: Traum des Kalaf, füllt den Raum zwischen der 9. und 10. Scene des 4. Aktes aus. Der Entre-Akt (Nr. 11) zum 5. Akt, bereitet auf den heiteren Ausgang des Stückes vor. Er ist ein selbständiger, wirkungsvoller Orchestersatz, voll feinen Scherzes. Gegen den Schluß hin werden wir noch einmal an das grausige Blutgesetz erinnert, aber das gleich darauf folgende Più mosso, analog dem Schlusse der Ouverture, verkündet Lust und Freude. Der Trauermarsch Nr. 12 gegen das Ende des 1. Auftritts im 5. Akte, E-moll, mit einem Mittelsatze und Schluß in E-dur, ist der Situation vortrefflich angemessen. Die Schlußmusik Nr. 13 bringt, mit veränderter Instrumentation, das Andantino der Ouverture wieder, das Schlußbild des Stückes stimmungsvoll begleitend.

Außer Mannheim haben noch viele Hofbühnen (Berlin, München, Braunschweig, Karlsruhe u. a.) diese Musik zur Begleitung des Dramas benutzt. In Köln ist das vollständige Werk 1882 mit verbindendem Texte, unter Leitung des Komponisten, im Konzertsaale mit großem Beifall aufgeführt worden.

Ouverture zu „Turandot" von Joseph von Blumenthal. Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 23. März 1829, im Rittersaale des gräflich Löwenburgischen Konvikts in Wien. Sie figurierte auf dem Programm als „Ouverture aus Turandot"; ob sich dieses „aus" auf eine Oper oder eine zum Schauspiel geschriebene vollständige Musik bezieht, ist unbekannt.

„Turandot oder Die Rätsel", tragikomische Oper in 2 Akten nach Gozzi und Schiller, Musik von J. F. G. Blumroeder. Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 11. Oktober 1809, im kgl. Hoftheater zu München. In weiteren Kreisen ist dieses Werk nicht bekannt geworden.

„Turandot", tragikomische Oper in 2 Akten nach Schiller, Musik von Karl Gottlieb Reissiger. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 23. Januar 1835, im kgl. Hoftheater zu Dresden. Trotzdem die Oper in textlicher wie musikalischer Hinsicht als eine gute Arbeit zu bezeichnen ist, hat dieselbe doch keinen nachhaltigen Erfolg erzielt. Die Schuld daran trägt wohl der Stoff, welcher für die Oper ein wenig passendes Sujet bildet. Der Text ist treu nach Schiller, in Versbau und Dialog fließend behandelt, häufig finden sich sogar Stellen

aus dem Original wörtlich wieder. Der Komponist hat alles gethan, dem spröden Stoffe musikalisches Leben einzuhauchen. Die Ouverture beginnt kräftig, pathetisch und geht dann in ein wildes Allegro über, welches, obwohl eigentlich mehr türkisch als chinesisch, immerhin doch etwas Nationales hat und sich sehr gut anhört. Später tritt ein Solo der ersten Violine in moderiertem Tempo auf, worauf die früheren kräftigen Rhythmen wieder zu hören sind. Die Oper selbst, in der alle Namen und Personen des Schillerschen Originals erhalten sind, zeigt manche Schönheiten, und zwar ist im ersten Akt der erste Chor: „Der Tag erwacht", sowie Truffaldins Arie mit Chor (Nr. 5), in welcher sich mehrere echt komische Züge bemerken lassen, besonders hervorzuheben. Auch das Quintett (Nr. 6), woran sich das Finale schließt, ist wohlgelungen und von schöner Wirkung. Die Rätsel werden von Turandot im Zeitmaße gesprochen, während das Orchester eine melodische Begleitung dazu spielt. Der zweite Akt beginnt mit einer Arie Adelmas, die sehr dankbar für die Sängerin geschrieben ist. Es folgen: Sextett mit Chor (Nr. 11); Kalafs Cavatine (Nr. 12): „Heiter grüßt' ich einst den Morgen"; Duett zwischen Adelma und Kalaf (Nr. 13) und Finale (Nr. 14). Der Chor: „Laßt den großen Fohi walten!" ist sehr effektvoll, wie überhaupt die Ensembles den gelungensten Teil der Oper bilden.

„Turandot, Prinzessin von Schiras", Große Oper in 2 Akten nach Schillers dramatischem Märchen, Musik von J. Hoven (Pseudonym für Johann Freiherr Vesque von Püttlingen). Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 3. Oktober 1838, im alten Kärnthnerthor-Theater zu Wien. Darstellende Mitglieder: Staudigl (Drosman), Frl. Lutzer (Turandot), Mad. Gentiluomo (Adelma), Wild (Kalaf), Schober (Barak), Forti (Seneschall). — Im Druck erschien der vollst. Klavierauszug mit Text 1843, bei B. Schotts Söhne in Mainz.

In dieser Bearbeitung der Fabel ist China in Persien, und Peking in Schiras umgewandelt worden, weil man hoffte, durch diese Verlegung manches für bessere Theaterwirksamkeit der Oper zu gewinnen. Folgerecht wurde nun auch aus dem altchinesischen Fabelkaiser Altoum ein persischer König Drosman. Von den übrigen Personen des Schillerschen Stückes sind geblieben: Turandot (Sopran), Prinz Kalaf (Tenor), Adelma (Sopran) und Barak (Bariton). An die Stelle der verschiedenen, im Schauspiele vorkommenden komischen Personen ist eine einzige unter dem Namen Pathetu, als Groß-Seneschall (Baß) gesetzt worden; die andern sind sämtlich weggefallen. Die Oper beginnt mit einem Chor der Sklaven; Barak treibt die Unglücklichen zur Arbeit an, seine melodisch weichen Ermahnungen haben etwas teilnehmend Begütigendes. In einem Recitativ macht er uns mit seiner Sehnsucht nach der Heimat bekannt. Unverhofft sieht er darauf seinen

geliebten, dereinstigen Zögling, Prinz Kalaf, wieder, der ihm seine Liebe zu Turandot bekennt. Adelma naht und wird von dem erschrockenen Barak aufgefordert, seinen Liebling von der gefährlichen Werbung um Turandot abzuhalten. Der stolze Jüngling bleibt natürlich bei seinem: „Tod oder Turandot!“ Dann tritt der Seneschall mit den Doktoren auf, den Prinzen zum Divan zu laden. Hierauf das Finale. Unter den Klängen eines Marsches (Grave) ziehen die Großen des Reichs in den Saal des Divan; der Chor preist den König. Nach einem Recitativ Drosmans tritt Turandot ein, vom Chore begrüßt. Beim Anblick des schönen Verwegenen fühlt dieselbe Mitleid. Die Rätselscene leitet Pathetu ein mit dem Verlesen des Gesetzes nach Schillers Worten: „Es kann sich jeder Prinz um Turandot bewerben“ u. s. w. Die Rätsel werden von Turandot gesungen. Schluß wie bei Schiller. — Der zweite Aufzug führt uns zunächst in das Gemach der schönen Prinzessin; hierauf Verwandlung: Kalafs Schlummer und dann nach abermaliger Scenenänderung entwickelt sich in großer Anlage das Schlußfinale der Oper.

Die Musik verrät eine sehr bedeutende Geschicklichkeit in der Handhabung der Formen und zeichnet sich auch durch ausdrucksvolle Melodik und gelungene Charakteristik in natürlicher Einfachheit aus. Auch feine Komik, ohne jede Spur des Erkünstelten, ist vertreten, namentlich in der Musik des Seneschalls. Die Ouverture ist sehr brav und sorgsam gearbeitet (und zwar thematisch, im kontrapunktisch fugierten Stile durchgeführt), überhaupt auf das Instrumentale sichtlich Fleiß verwendet. Die Oper wurde mit gutem Beifall auch in Dresden und Berlin aufgeführt.

„Das Zauberrätsel“, Phantasiegemälde in 4 Akten nach Schillers Turandot, Musik von Adolf Müller. Zum ersten Male aufgeführt Herbst 1839, im Theater an der Wien zu Wien. Das Werk, mit großem Pomp in Scene gesetzt, machte nur wenig Furore, da die Musik nur äußerlich wirkte, künstlerischen Wertes gänzlich ermangelte.

„Turandot“, Oper von Hermann Baron von Lövenskjold. Komponiert und aufgeführt in den vierziger Jahren in Kopenhagen, mit nur geringem Erfolge. Das Werk soll lebhafte Phantasie, wie auch dramatische Fähigkeiten des Autors aufweisen, so daß es einer weiteren Beachtung wohl nicht unwert gewesen wäre. Nähere Details sind unbekannt geblieben.

„Turandot“, Operette, Musik von Konradin. Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 29. November 1866, im Harmonietheater zu Wien. Das Textbuch war eine schwache, nichtige Arbeit; die Musik hat reüssiert.

Die Braut von Messina, oder die feindlichen Brüder.

Ein Trauerspiel mit Chören.

Gedichtet im Sommer 1802 bis 31. Januar 1803. Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 19. März 1803, im herzoglichen Hoftheater zu Weimar; im Druck erschienen im Juni desselben Jahres, bei Cotta in Stuttgart.

Musik zu Schillers „Braut von Messina“ von Franz Destouches (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 19. März 1803, im herzoglichen Hoftheater zu Weimar. Bekannt ist diese Musik nie geworden, da sie wegen Mangel an tieferem Gehalt das Interesse nicht auf die Dauer fesseln konnte. Auch ist über den Inhalt derselben nichts Näheres festzustellen, da die Partitur (wahrscheinlich beim Brande des Hoftheaters in Weimar, 1825) verloren gegangen ist.

Musik zu dem Trauerspiele: „Die Braut von Messina“ von Bernhard Anselm Weber (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 14. Juni 1803, im kgl. Nationaltheater zu Berlin.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken; für Ausführung der Bühnenmusik noch extra 2 Flöten und 2 Hörner.

Inhalt: Nr. 1. Marcia (D-dur C), (1. Akt, 2. Scene), zuerst von Flöten, Hörnern und Fagotten auf dem Theater, dann von allen Instrumenten im Orchester. — Nr. 2. Trauermarsch (4. Akt, 3. Scene), Adagio Es-dur C (Flöten, Klarinetten, Hörner, Fagotte und Pauken auf dem Theater). — Nr. 3. Melodram (Grave C-dur C): „Brechet auf, ihr Wunden!“ bis: „Lasset die rächenden Göttinnen ein!“ (4. Akt, 4. Scene), Flöten, Klarinetten, Hörner, Trompeten, 4 Fagotte, 3 Posaunen und Pauken. — Nr. 4. Largo maestoso (Trauermusik zur letzten Scene, beim Anblick des Katafalks in der Kirche), C-moll C; dieselben Instrumente wie in Nr. 3 hinter der Scene (anstatt des von Schiller vorgeschriebenen Chorgesanges).

Weber hat sich somit nur auf die zur Handlung gehörige Musik beschränkt und derselben weder Ouverture noch Zwischenaktsmusik beigefügt. Seine Komposition ist vortrefflich, jedes der einzelnen Stücke der Situation mit großer Geschicklichkeit und feinem Verständnis angepaßt. Die Trauermusik der letzten Scene wird von Zelter in einem seiner Briefe an Goethe anerkennend erwähnt. Im Druck erschien nur der Marsch Nr. 1, 1805, bei Unger in Berlin (Preis 2 Groschen). Die Orchesterpartitur der vollständigen Musik (Manuskript) ist im Besitze der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek in Berlin.

Musik zu Schillers „Braut von Messina“ von Johann Fuß. Komponiert und aufgeführt um 1815 in Wien. Sie bestand aus Ouverture, Chören und der zur Handlung gehörigen Musik. Im Druck erschien die Ouverture, in Orchesterstimmen, Oktober 1816, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Musik zu Schillers „Braut von Messina“ von Friedrich Schneider Op. 42. Komponiert im Jahre 1817 im Auftrage des Theaterdirektors Th. Küstner; zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 26. August 1817, zur Eröffnung des neuen Stadttheaters in Leipzig, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschien nur die Ouverture, in Orchesterstimmen und vierhändigem Klavierauszug, Juni 1819, bei C. F. Peters in Leipzig.

Das Werk besteht aus der Ouverture (G-moll), Zwischenaktsmusik, den Trauergesängen und der zur Handlung gehörigen Musik und bildet eine ebenso würdige, wie charakteristische und effektvolle Begleitung der Schillerschen Tragödie. Friedrich Schneider, an dem neuerrichteten Stadttheater in Leipzig als Musikdirektor angestellt, hat sich seines Auftrages mit größter Geschicklichkeit und Gewandtheit entledigt. Seine Musik ist die vollständigste von allen, welche zu dem Trauerspiele geschrieben worden sind; sie repräsentiert zudem einen vorzüglichen musikalischen Wert und genoß bei Lebzeiten des Komponisten die Achtung des ganzen musikalischen Deutschlands. Jetzt freilich muß man das Werk zu den vergessenen zählen, wie sehr dies auch zu Unrecht der Fall ist; eine Wiederbelebung der Musik würde gewiß auch für das Trauerspiel von großem Nutzen sein. Durch den Druck ist nur die Ouverture der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden; dieselbe bildete früher eine oft und gern gehörte Konzertnummer. Die Originalpartitur der vollständigen Musik ist im Besitze des Fräulein Klara Schneider in Dessau.

Die Ouverture (G-moll), eine vortrefflich passende Vorbereitung zu dem Trauerspiele, beginnt mit einem schön und reich instrumentierten Andante maestoso, geht dann in ein Allegro con fuoco über (ein lang und gründlich ausgesponnener Satz voll Frische und stürmischer Leidenschaft), worauf einzelne Instrumente mit einer zurückleitenden Melodie eintreten, welche, poco a poco rallentando, schließlich dann wieder zu dem ersten Andante (diesmal in abgekürzter Gestalt) hinüberführt. Die ganze Stelle, wie das darauf folgende feierliche Andante, mit seinem in der Tiefe verhallenden Schluß, sind von großer Wirkung, indem nach dem Aufzuge des Vorhanges bei den letzten Noten, der Anblick der versammelten Alten und das langsame Vorschreiten der Fürstin dadurch viel mächtiger zur Geltung kommen. Ähnlich sollte es mit allen Ouverturen beschaffen sein.

Musik zu Schillers „Braut von Messina“ von Christian Urban (ungedruckt). Aufgeführt 1825 in Berlin und 1826 in Elbing, unter Leitung des Komponisten. Nähere Details über diese Musik sind unbekannt.

Ouverture zu dem Trauerspiele von Schiller: „Die Braut von Messina“ von Ferdinand Ries Op. 162 (A-moll). Komponiert im Jahre 1829, in Frankfurt a. M., für das niederrheinische Musikfest; zum ersten Male aufgeführt zur Eröffnung desselben, Sonntag, den 30. Mai 1830, in Düsseldorf, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen (mit Direktionsstimme) und der vierhändige Klavierauszug Oktober 1831, bei N. Simrock in Bonn (jetzt Berlin).

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken.

Ein Werk voll großartiger Intentionen und frappierender Instrumentaleffekte, über dessen Wirkung die namhaftesten Musiker seiner Zeit das günstigste Urteil abgegeben haben. Überaus zahlreiche Aufführungen, namentlich in den dreißiger und vierziger Jahren, verschafften der Ouverture allgemeinste Anerkennung.

Ouverture zu Schillers „Braut von Messina“ von Karl Borromaeus von Miltitz (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt im April 1838, in einem Konzerte des Violoncellisten, kgl. Konzertmeisters Fr. Aug. Kummer, im Saale der Harmonie zu Dresden. Die Ouverture machte hier durch ihren Reichtum an schönen Gedanken gute Wirkung, blieb jedoch, außer einer Vorführung noch in demselben Jahre in Berlin, in weiteren Kreisen unaufgeführt.

Ouverture zu Schillers „Braut von Messina“ von Robert Schumann Op. 100 (C-moll). Komponiert im Winter 1850—51 in Düsseldorf; zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 13. März 1851, im achten Konzerte des allgemeinen Musikvereins zu Düsseldorf, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen, 2- und 4-händiger Klavierauszug Dezember 1851, bei C. F. Peters in Leipzig.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken.

Die tragische Einleitung (ziemlich langsam, C-moll $^3/_4$) bereitet wirksam die eigentliche Ouverture (sehr lebhaft ₵) vor, welche in ihren leidenschaftlich bewegten Themen und deren meisterhafter Verarbeitung das allgemein Charakteristische der Dichtung darstellt. Wie alle Ton-

schöpfungen Schumanns, so gehört auch diese Ouverture nicht zu jenen Werken, welche ihre Schönheiten gleich bei einmaligem Anhören vollständig offenbaren, sie will öfter und näher betrachtet sein, um verstanden zu werden.

Ouverture zu Schillers „Braut von Messina" von Isidor Rosenfeld Op. 25 (F-moll). Komponiert zu Anfang der fünfziger Jahre; zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 20. Mai 1854, in einem Konzert der alten Liebigschen Kapelle in Berlin. Im Druck erschien die Orchester-Partitur Juni 1873, bei Bote und Bock in Berlin.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaunen und Pauken.

Die Einleitung (Largo F-moll C) bezeichnet den allgemeinen, tragischen Charakter des Schillerschen Stückes. Finster und wehmutsvoll beklagt sie das waltende Geschick und deutet gleichzeitig auf den trüben Ausgang des Trauerspiels. Ihr schließt sich, dem leidenschaftlich bewegten Inhalte des Dramas angepaßt, der Hauptsatz in einem feurig strömenden Allegro (F-moll ₵) an, welcher bei aller Lebendigkeit jedoch tiefe, innere Trauer zeigt. Das zweite Hauptthema (Violinen) entspricht in seinem klagenden Ausdrucke dem reinen, unschuldsvollen, durch finsteres Geschick getrübten Gemüte der Beatrice. Zum Schluß nimmt die Ouverture den Rhythmus eines Trauermarsches (den Tod Don Manuels bezeichnend) an, welcher in seiner eigentümlichen Melodik, ohne das Tempo des Hauptsatzes zu verändern, dem Charakter des Ganzen sich kunstvoll anschmiegt. In Bezug auf die Ausführung der Ouverture sei erwähnt, daß sich der Komponist in den Grenzen der normalen Orchesterbesetzung gehalten und hierin Ausgezeichnetes geleistet hat. Das Werk sei allen Konzert- und Theaterinstituten bestens darum empfohlen.

Ouverture zu Schillers „Braut von Messina" von Karl Schulz-Schwerin. Komponiert im Jahre 1867. Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 28. Oktober 1869, unter Leitung des Komponisten in einem Konzert der Hofkapelle zur Feier des Geburtstages des Großherzogs Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und 4-händiger Klavierauszug, im November 1884, bei E. Eulenburg in Leipzig. Unter den vielen Aufführungen der Ouverture sind diejenigen der Hofkapellen in Weimar, Sondershausen, Detmold 2c. besonders nennenswert.

Ouverture zu Schillers „Braut von Messina" von Theobald Rehbaum (G-moll) (Manuskript). Komponiert im Jahre 1883; zum

ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 22. November 1884, in einem Symphonie-Konzerte der kgl. Hofkapelle unter Rob. Radeckes Leitung in Berlin. Ein Werk von reicher Phantasie und vorzüglicher Orchestration, fand es den lebhaftesten Beifall. Der Inhalt des Trauerspiels zeigt sich in demselben in kurzer Form sehr glücklich musikalisch illustriert. Die Ouverture beginnt gleich mit dem Hauptsatze, einem leidenschaftlichen Allegro (G-moll), welcher später in ein Adagio überleitet. Diesem schließt sich das erste Tempo (Allegro), aber in H-dur, wieder an, während ein Trauermarsch in der Haupttonart G-moll den tragischen Ausgang des Dramas in ebenso würdiger, wie charakteristischer Weise kennzeichnet.

„Beatrice", Scene aus Schillers „Braut von Messina", komponiert von Franz Holstein Op. 38. Den Text zu dieser Scene bildet der große Monolog Beatricens: „Er ist es nicht," zum Konzertvortrag für eine Sopranstimme mit Begleitung des Orchesters oder des Klaviers komponiert. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug mit Text Februar 1877, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

„La sposa di Messina", Oper von Nicolo Vaccaj. Zum ersten Male aufgeführt im Januar 1839, im Scalatheater zu Mailand. Die Oper erlebte nur zwei Aufführungen und verschwand dann für immer von der Bühne.

„Die Fürsten von Messina", tragische Oper in 4 Akten, frei nach Schiller bearbeitet von J. F. Bahrdt, Musik vom Grafen C. L. von Oertzen. Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 5. April 1840, im großherzoglichen Hoftheater zu Neustrelitz, mit großem Beifall. Die Bearbeitung des Textbuches ist frei, wenn auch Wesentliches an dem Inhalte des Originals nicht geändert ist. Ein Vertrauter Don Cäsars, Rodrigo, ist neu hinzugekommen, jedoch sehr wenig nur thätig eingreifend und auch die Ältesten der Stadt, die in Schillers Tragödie nicht redend auftreten, haben hier etwas zu singen erhalten. Die Introduktion beginnt mit dem Chor der letzteren, die ihrer Fürstin Preis und Ehre singen; Isabella ermahnt die Getreuen, den Söhnen entgegenzueilen. Diego erhält den Auftrag, Beatricen aus dem Kloster zu holen. Hörnerschall verkündet die Ankunft der Söhne. Nach einer bewegten Arie Isabellas ertönt ein Marsch aus der Ferne, allmählich sich nähernd. Der Chor der Ältesten empfängt die Fürsten mit ihren Kriegern. Der Haß der Brüder wird nicht gestillt und in leidenschaftlichem Gesange erhitzt sich die Mutter bis zum Fluche. Dann Ermahnungschor; Näherungs- und Vereinigungsduett der Brüder; allgemeiner Jubel, vermehrt durch die Nachricht, daß Don Cäsars Geliebte gefunden und in der Stadt sei. — Der

zweite Akt beginnt mit einer großen Scene der Beatrice, deren Grundlage Schillers Monolog: „Er ist es nicht“ bildet. Don Cäsar erscheint, Beatrice in Angst und Bestürzung. In der folgenden Scene erzählt Don Manuel seinen Kriegern die Entführung der Braut aus den heiligen Mauern. Die Krieger sind anfangs von Furcht erfüllt, die sich jedoch bald in Jubel über des Fürsten Glück umwandelt. Terzett zwischen Isabella und den beiden Brüdern, das Geständnis ihrer Liebe und die frohen Segnungen der Mutter enthaltend. Im Finale meldet Diego den Raub Beatricens. Ergreifendes Klagequartett. Don Cäsar erläßt einen Aufruf an das Volk, der Mutter die geraubte Tochter wiederzuverschaffen. — Im dritten Akt singen dann die Getreuen Manuels der Braut Heil und Knaben und Mädchen bringen ihr Hochzeitsgeschenke dar. Streit der beiden Parteien, der heftig und schnell von Worten zu Waffen ausschreitet, durch Manuel aber wieder gestillt wird. In seinen liebenden Sehnsuchtsgesang mischen sich trübe Ahnungen. Beatrice drängt zur Flucht. Don Cäsar kommt zur Umarmung der Liebenden (Finale). Von Eifersucht entbrannt, mordet er den Bruder. Darauf der Mutterfluch. — Der vierte Akt beginnt mit einem Kirchenchor (Requiem) hinter der Scene. Auf der Bühne der Katafalk; Beatrice daneben, mischt in den Totengesang ihre Wünsche nach Vereinigung mit dem verlorenen Geliebten. Cäsar hält Beatricen zurück; dazwischen klingt das Requiem. Sodann entschlossen, durch eigenen Tod den Brudermord zu rächen, bittet er um Rücknahme des Mutterfluches, Isabella willfährt und auch Beatrice vergiebt ihm. Beide flehen, sich nicht zu opfern; er aber sühnt dennoch die Schuld im freiwilligen Tode. Das Requiem schließt die Oper. — Im Druck erschien die Ouverture für Pianoforte zu 4 Händen, 1871, bei Kaibel in Lübeck.

„Die Braut von Messina“, tragische Oper nach Schillers gleichnamiger Tragödie von Hermann Miller, Musik von Johann Heinrich Bonewitz. Zum ersten Male aufgeführt zu Anfang des Jahres 1874 in der Academy of Music zu Philadelphia, unter Leitung des Komponisten. Den Berichten nach fand die Oper gute Aufnahme.

„Die Braut von Messina“, Oper nach Schillers gleichnamigem Trauerspiele, Text von Prof. Hostinsky, Musik von Zdeněk Fibich Op. 18. Zum ersten Male aufgeführt, April 1884, im Nationaltheater zu Prag, mit lebhaftem Erfolge. In dem Texte hat sich der Librettist getreu an Schiller gehalten, die Musik ist in dem Stile der neudeutschen Richtung komponiert. Im Druck erschien nur der Trauermarsch für Pianoforte zu 4 Händen, Mai 1884, bei Urbánek in Prag.

Wilhelm Tell.

Ein Schauspiel in 5 Aufzügen.

Gedichtet vom 25. August 1803 bis zum 18. Februar 1804. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 17. März 1804, im herzoglichen Hoftheater zu Weimar. Im Druck erschienen im Oktober 1804 bei Cotta in Stuttgart, als Neujahrsgeschenk Cottas für das Publikum auf 1805.

Musik zu Schillers „Wilhelm Tell“ von Franz Destouches. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 17. März 1804, im herzoglichen Hoftheater zu Weimar. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text im Jahre 1806, derselbe ist jedoch schon längst aus dem Handel verschwunden. Das Werk bestand aus Ouverture, Gesängen, Zwischenakten und der übrigen, zur Handlung gehörigen Musik; ob dieselbe auch noch an anderen Theatern aufgeführt worden, ist nicht festzustellen. Sicher ist, daß das Werk weder eine weite Verbreitung, noch größere Anerkennung erfahren, überhaupt nicht viel von sich reden gemacht hat. Die Berliner Aufführung des Schillerschen Schauspieles, wenige Monate nach seinem ersten Erscheinen in Weimar, verursachte die Komposition einer anderen Musik zu demselben, welche das Werk von Destouches gänzlich in den Hintergrund drängte, nämlich der:

Musik zu Schillers „Wilhelm Tell“ von Bernhard Anselm Weber. Komponiert im Frühling des Jahres 1804; zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 4. Juli 1804, im kgl. Nationaltheater zu Berlin, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen: die Gesänge, Marsch und Chor im Klavierauszug mit Text, September 1804, in Kommission bei Rellstab in Berlin. Die Ouverture (als Op. 7) in Orchesterstimmen und für Klavier bei Rud. Werkmeister in Berlin; die Gesänge (des Fischerknaben, Hirten, Alpenjägers und Walther Tells) mit Klavier oder Guitarre, bei A. Kühnel in Leipzig. Auf dem Titel der Berliner Ausgabe vom September 1804 ist angegeben, daß die vollständige Orchester-Partitur durch die Rellstabsche Musikhandlung für 4 Dukaten, franko einzusenden, zu haben sei.

Besetzung (mit Einrechnung der Bühnenmusik): 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten und Pauken.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture (Pastorale: Larghetto C-dur $^6/_8$; Allegro C-dur C; Tempo I^mo^ $^6/_8$). — Nr. 2. Gesänge des Fischerknaben („Es lächelt der See“) Andantino con moto G-dur $^6/_8$, des Hirten („Ihr Matten, lebt wohl“) L'istesso Tempo G-moll $^6/_8$ und des Alpenjägers („Es donnern die Höh'n“) Allegretto C-dur $^6/_8$ (1. Akt, 1. Scene). — Nr. 3. Lied Walther Tells („Mit dem Pfeil, dem Bogen“) Poco Allegretto Es-dur $^6/_8$ (3. Akt, 1. Scene). —

Nr. 4. Jagdstück (in Es $^6/_8$) für 2 Hörner auf dem Theater (3. Akt, 2. Scene). — Nr. 5. Marsch zur Bauernhochzeit (4. Akt, 3. Scene), Allegro C-dur ₵ (1 Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 1 Trompete und 2 Fagotte hinter der Scene). — Nr. 6. Gesang der Mönche („Rasch tritt der Tod den Menschen an“) zum Schluß des 4. Aktes (Moderato B-moll $^4/_2$). — Nr. 7. Das Horn von Uri (in C $^6/_8$), 5. Akt, 1. Scene. — Nr. 8. Kuhreigen (ein Horn hinter der Scene). — Nr. 9. Harmoniesatz (Vivace C-dur C) für 1 Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 1 Trompete und 2 Fagotte hinter der Scene (5. Akt, 2. Scene). Derselbe noch einmal nach den Worten: „Es lebe der Tell! der Schütz und der Erretter!“ — Nr. 10. Schlußmusik (Allegro C-dur C). —

Darf man eine Schauspielmusik „populär“ nennen, so ist es diese, die nicht nur an der Berliner Hofbühne bis zum heutigen Tage beibehalten, sondern während des langen Zeitraumes ihres Daseins auch von unzähligen anderen Theatern mit Erfolg und Vorliebe benutzt worden ist. Der einfache Volkston, gepaart mit der treffendsten Charakteristik, verschaffte dem Werke die weiteste Verbreitung und allgemeinste Anerkennung, einzelne seiner Melodien sind, man kann sagen, in der ganzen Welt volkstümlich geworden (so z. B. Walthers Liedchen: „Mit dem Pfeil, dem Bogen“). Die Ouverture (C-dur) ist ein vortrefflich gearbeitetes Musikstück, welches durch seinen einfach-großen Charakter nicht nur angemessen auf das Schauspiel vorbereitet, sondern gleichsam den ganzen Inhalt desselben vorweg verkündet. Sie beginnt mit einem lieblichen Pastorale in den Klarinetten und Fagotten, dem ländlichen Frieden der stillen Alpenthäler, in welchen hinein die Hörner den Kuhreigen ertönen lassen, das Hirtenleben in den Alpen charakterisierend. Der Hauptsatz (Allegro), welcher durch ein zweitaktiges Maestoso vorbereitet wird, bringt ein markiges Motiv von männlicher Würde, erst von den Streichinstrumenten unisono, dann vom ganzen Orchester in ausgeschmückter Instrumentation gespielt. Geschickt und fesselnd hat Weber dasselbe durchgeführt und damit das Hauptmotiv nebst den Anklängen an die ländliche Musik in den Hörnern, Klarinetten und Fagotten höchst charakteristisch verschmolzen. Zum Schluß nimmt die Ouverture das Pastorale vom Anfang wieder auf, welches dann direkt in die erste Scene des Schauspiels überführt. In idyllischer Einfachheit schließt sich nun der Gesang des Fischerknaben an, eine Kuhreigen-Melodie (eines Hornes hinter der Scene) leitet in den des Hirten auf dem Berge über, nach dessen Beendigung 2 Hörner auf dem Theater ein munteres Jagdstück beginnen, zu dem der Alpenjäger den Baß singt. Die Lieder sind echt idyllisch gehalten, der Situation vortrefflich angemessen, besonders das schon erwähnte Liedchen Walther Tells: „Mit dem Pfeil, dem Bogen“, (begleitet von 2 Hörnern auf dem Theater). Der Marsch zur ländlichen Hochzeit (Nr. 5) ist reinste Bauernmusik, prächtig in Melodie wie Instrumentation. Der Gesang der

Mönche am Schlusse des 4. Aktes: „Rasch tritt der Tod den Menschen an“, meisterhaft in der Weise der alten Kirchengesänge komponiert, ist mächtig ergreifend, von wesentlichster dramatischer Wirkung. Er wird von 4 Fagotten, den vier Singstimmen entsprechend, hinter der Scene begleitet. Der Chor soll nach Webers Vorschrift ungefähr von 20—24 Sängern auf dem Theater sehr stark gesungen werden und ist so eingerichtet, daß die Strophen von 4 Solosängern hinter der Scene, wie eine Antwort, sehr piano wiederholt werden. Der Harmoniesatz Nr. 9 entspricht der „Musik vom Berge“ (5. Akt, letzte Scene), welche sich nach den Worten: „Es lebe Tell! der Schütz und der Erretter!“ wiederholt, wo sie dann kräftig in den Jubel der Landleute einstimmt. Die Musik am Schlusse des Schauspiels ist dem ersten Haupt-*ff* der Ouverture entnommen.

Sonderbarerweise hat Weber Schillers Vorschrift am Schlusse der Rütliscene (2. Akt): „Das Orchester fällt mit einem prachtvollen Schwung ein“, ganz unberücksichtigt gelassen. — Die Originalpartitur (Manuskript Webers) befindet sich in der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek in Berlin. Die Ouverture ist für Piano, in 2- und 4-händigem Arrangement, bei Breitkopf und Härtel, auch bei Fr. Hofmeister in Leipzig erschienen.

Musik zu Schillers „Wilhelm Tell“ von Adalbert Gyrowetz (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1809—10 im Auftrage des Theaterdirektors Hartl in Wien. Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 14. Juni 1810, im Theater an der Wien. Ein Werk, welches noch bei Lebzeiten des Komponisten der Vergessenheit anheimfiel. Weder über die Lieder und Gesänge, noch über die Beschaffenheit der reinen Instrumentalmusik, welche in dem Schauspiel doch viel Gelegenheit zu charakteristischer Tonmalerei findet, haben sich Nachrichten bis zu uns erhalten. Über die erste Aufführung dieser Musik schreibt der Korrespondent der „allgemeinen Musikzeitung“ vom Jahre 1810: „In dem Theater an der Wien wurde am 14. Juni zum ersten Male ‚Wilhelm Tell‘ von Schiller, für diese Bühne eingerichtet von Franz Grüne, gegeben. Die hierzu verfertigte Musik von Herrn Gyrowetz ist charakteristisch und mit Einsicht geschrieben.“ (Vgl. übrigens auch Goethe: Musik zu Egmont von Beethoven).

Musik zu Schillers „Wilhelm Tell“ von Karl Reinecke Op. 102. Komponiert im Frühling des Jahres 1870 im Auftrage Heinrich Laubes; zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 17. Juli 1870, im neuen Stadttheater zu Leipzig, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen die Partitur (September), die Orchesterstimmen (Dezember 1870) und der vierhändige Klavierauszug bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, Piccolo,

2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken und Triangel.*)

Inhalt: Nr. 1. Einleitung (Allegro marcato G-moll $^{3}/_{4}$), anschließend im Quasi l'istesso tempo G-dur $^{9}/_{8}$ die Gesänge des Fischerknaben, Hirten und Alpenjägers. — Nr. 2. Einleitung zum 2. Aufzuge (Lento ma non troppo H-moll 𝄴; Allegro con fuoco H-moll 𝄴, später H-dur). — Nr. 3. Schlußmusik des 2. Aufzuges (Allegro H-dur 𝄴). — Nr. 4. Einleitung zum 3. Aufzuge (Allegretto F-dur $^{6}/_{8}$). — Nr. 5. Lied Walther Tells („Mit dem Pfeil, dem Bogen") 3. Akt, 1. Scene. (Lebendig und frisch, F-dur $^{9}/_{8}$), begleitet von 2 Oboen und 2 Hörnern hinter der Scene. — Nr. 6. Jagdfanfare (in D $^{9}/_{8}$) für 4 Hörner auf dem Theater, zur Verwandlung nach der 1. Scene des 3. Aktes, wiederholt im Laufe der 2. Scene. — Nr. 7. Einleitung zum 4. Aufzuge (Allegro molto agitato D-moll 𝄵). — Nr. 8. Musik zur Sterbescene Attinghausens (4. Akt, 2. Scene) Lento ma non troppo C-moll 𝄴. — Nr. 9. Brautzugsmusik (4. Akt, 3. Scene) Allegretto pastorale A-dur $^{9}/_{8}$ (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte und Triangel hinter der Scene). — Nr. 10. Gesang der barmherzigen Brüder („Rasch tritt der Tod den Menschen an") zum Schluß des 4. Aktes (Moderato molto D-moll 𝄴), begleitet von 3 Posaunen, Tuba und Pauken. — Nr. 11. Einleitung zum 5. Aufzuge (Allegro appassionato E-moll 𝄵, Schluß in E-dur). — Nr. 11b. Das Horn von Uri (5. Akt, 1. Scene). — Nr. 12. Kuhreigen (5. Akt 2. Scene) Allegro G-dur $^{6}/_{8}$ (1 Oboe, 1 Klarinette und 4 Hörner hinter der Scene). — Nr. 13. Schlußmusik (Allegro E-dur 𝄵).

Die Musik Reineckes gehört gleichfalls zu den vorzüglichsten Schöpfungen auf dem Gebiete der Schauspielmusik; sie ist zweifellos ein Kunstwerk von hoher Bedeutung, vollwichtig, edel und erhaben, durch charakteristische, harmonische Färbung, wie durch melodische Schönheit ausgezeichnet. Die ouverturenartigen Einleitungen zu den verschiedenen Akten sind wahre symphonische Stimmungsbilder. Nr. 1 bezieht sich in seinem ersten Satze auf den allgemeinen Charakter des Stückes, und zeichnet das kräftige, von Trotz und Energie erfüllte Urvolk der Schweizer. Ihm schließt sich, L'istesso tempo G-dur, ein schön harmonisierter Kuhreigen an, zu dessen mannigfachen Veränderungen, treu nach Schillers Vorschrift, die Lieder des Fischerknaben, des Hirten und des Alpenjägers ertönen. Ungemein lieblich klingt die von der Oboe auf der Bühne geblasene, von der Klarinette im Echo wiederholte Kuhreigen-Melodie. Die Einleitung zum 2. Aufzuge deutet in dem kurzen Lento das trübe Geschick der Schweizer an, der Hauptsatz (Allegro con fuoco) malt die kriegerische Erhebung des Volkes. Der Schlußsatz (H-dur) dieser Nummer kehrt in seinen Hauptgedanken auch gegen das Ende des Aktes, am Schlusse der Rütliscene wieder. Die Einleitung zum 3. Aufzuge (Nr. 4), ein überaus zartes Stück im ländlichen Stile, giebt uns in reizendster Anmut ein Bild des friedlich idyllischen Lebens in den Alpen. Frisch und lebendig erklingt hierauf das Lied Walthers: „Mit dem Pfeil, dem Bogen", sehr charakteristisch von Schalmeien und Alpenhörnern hinter der Scene begleitet. Die Jagdfanfare der 4 Hörner wird bereits zur Verwandlung, nach der 1. Scene des 3. Aktes, auf dem Theater geblasen und kehrt wieder nach den Worten Berthas: „Steh' zu deinem Volk, es ist dein angeborner Platz!" Sie beginnt forte, und verhallt im *ppp* (zweifaches Echo). Die Einleitung zum 4. Aufzuge (Nr. 7) schildert den Seesturm, das Rauschen und Tosen des Vierwaldstätter Sees unter Blitz und Donner.. — Die Musik zur Sterbescene Attinghausens (Nr. 8) ist eine freie, aber glückliche Zuthat Reineckes. Sie beginnt nach den Worten „Seid einig, einig, einig!" und begleitet mit trauerschweren Tönen die lange stumme Scene, welche sich, bei dem Läuten der Burgglocke, dadurch zu höchster Feierlichkeit erhebt. — Die Brautzugsmusik (Nr. 9) gehört wohl zu dem Schönsten, was die Tonkunst in edel ländlicher Musik geleistet hat, unschuldiger, harmloser, lieblicher dürfte der Reiz idyllischen Lebens wohl nicht sobald geschildert worden sein, als in diesem leider nur kurzen Stücke. Wie ganz anders dagegen wirkt auf uns sodann der ernste Gesang der barmherzigen Brüder (Nr. 10), dessen Eindruck wesentlich durch die finstere Begleitung (3 Posaunen, Tuba und Pauken) verstärkt wird. Die Einleitung zum 5. Aufzuge (Nr. 11) zeichnet das Volksleben, das allgemeine Wonnegefühl über die Wiedererlangung der Freiheit, den Jubel (E-dur) nach der Errettung des Vaterlandes. Der Kuhreigen (Nr. 12) bringt in leichten rhythmischen Veränderungen die betreffende Melodie des 1. Aktes (Einleitung) wieder; die Schlußmusik (Nr. 13) wird durch das letzte E-dur der Einleitung zum 5. Aufzuge gebildet.

*) Die für Ausführung der Bühnenmusik nötigen Instrumente (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner und Triangel) können aus dem Orchester rekrutiert werden.

Leider bekommt man diese herrliche Musik mit all ihren Schönheiten im Theater viel zu selten zu hören; es wäre wohl zu wünschen, daß dieselbe durch Aufführungen im Konzertsaale, sei es ganz (mit verbindendem Texte) oder in Bruchstücken, allgemeiner bekannt und solchermaßen gebührender gewürdigt würde.

Ouverture zu Schillers „Wilhelm Tell" von Eduard Ludwig Liebe (ungedruckt). Komponiert und mit gutem Beifall aufgeführt um das Jahr 1840 in Kassel. Die Ouverture, das erste größere Instrumentalwerk des Komponisten, verschaffte sich im Wirkungskreise des Autors reiche Anerkennung, blieb sonst jedoch unbekannt.

Ouverture zu Schillers Drama „Wilhelm Tell“, in Form einer größeren symphonischen Dichtung komponiert von Hermann Zopff Op. 31 (G-dur). Im Druck erschien die Orchester-Partitur, bei C. F. Kahnt in Leipzig.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Waldhörner, 1 chromatisches Horn, 2 Naturtrompeten, 1 chromatische Trompete, 3 Posaunen, Tuba, 3 Pauken und kleine Trommel.

Inhalt: Zufriedenheit des schlichten Hirtenvolkes. — Geßler. — Schweizertrotz. — Rütlischwur. — Vertreibung der Landvögte. — Wiederaufleben.

Das Werk, besser symphonische Dichtung als Ouverture zu bezeichnen, beginnt mit einem Pastorale (Andante con moto G-dur $^9/_8$), dem Programm zufolge die Zufriedenheit des schlichten Hirtenvolkes, den Frieden der stillen Alpenthäler schildernd. Englisch Horn, Klarinette, Flöte und Oboe wechseln sich ab mit hirtenmäßigen Melodien und wirken zu einem stimmungsvollen Ensemble, zu welchem Streichinstrumente und Naturhörner noch hinzutreten. Der Satz überschreitet nirgends die Grenzen lieblichster Anmut, bis, gewaltsam und streng, Geßler auftritt, dem sich die Schweizer kühn und trotzig entgegenstellen (lebhafte Violinfiguren und imposante Bässe, häufige sforzandi etc. G-moll **C**). Später tritt eine Taktveränderung ($^3/_2$) ein, und ein kurzes ritenuto leitet in ein langsames Tempo (G-moll $^9/_8$) über, welchem der Rütlischwur zu Grunde liegt. Mächtig und erhaben ist die heilige Sache musikalisch wiedergegeben, ebenso sind (Buchstabe L, Grave) die leidenschaftlichen Gemüter und die Begeisterung des Volkes vortrefflich charakterisiert. Im folgenden Satze (Allegro poco largo e grave, G-moll **C**) entwickelt sich ein wilder Kampf, die Vertreibung der Landvögte; die entfesselte Wut, der mannhafte Trotz der Schweizer sind hier mit allen Mitteln der Tonmalerei zur Darstellung gebracht. Allmählich endet der Kampf, und es beginnt im letzten Satze (L'istesso Tempo G-dur **C**, später $^9/_8$) das Wiederaufleben des Volkes nach hartbedrängter Tyrannenzeit.

Eine Tell-Symphonie von Hans Huber Op. 63. Komponiert um das Jahr 1880, in Basel. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Klavierauszug im April 1882, bei Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. Das Werk erzielte bei der Aufführung auf der Tonkünstler-Versammlung, August 1882, in Zürich, einen großartigen Erfolg.

„William Tell“, Oper von Henry Rowley Bishop (englisch). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1825 im Coventgarden-Theater zu London. Näheres unbekannt.

„Wilhelm Tell“, Heroisch-romantische Oper in 4 Akten, Text von Etienne Jouy und Hyppolite Bis, Musik von Giachimo Rossini. Deutsche Bearbeitung von Th. v. Haupt. Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 3. August 1829, in der Académie royale de musique zu Paris. Darstellende Mitglieder: Adolf Nourrit (Arnold), Dabadie (Wilhelm Tell), Alexis Dupont (der Fischer), Mme. Dabadie (Gemmy), Mme. Damoreau (Mathilde), Frl. Mori (Hedwig). Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug mit Text, 1829, bei E. Troubenas in Paris; im Oktober desselben Jahres, mit ausschließlichem Verlagsrecht für Deutschland und die Niederlande, die vollst. Orchester-Partitur und der Klavierauszug mit Text bei B. Schotts Söhne in Mainz.

Rossini hat mit der Wahl dieses Stoffes der Zeitstimmung Rechnung getragen. Es war die Zeit der Juli-Revolution und Auber hatte durch die „Stumme von Portici“, welche gleichfalls die Verhältnisse jener Zeit wiederspiegelte, die großartigsten Erfolge erzielt. Rossini ergriff nun den entscheidendsten Stoff für diese geistige Anschauung, indem er die Tellsage, jenen Urtypus der berechtigten Revolution, Schillers glänzendem Vorbilde folgend, in Musik setzte. Sein Genius leistete in diesem Werke das Höchste, was er überhaupt vermochte. Dramatische Steigerung, lebhafteste und doch zugleich wahre Charakteristik, bewunderungswürdige Ensembles, vor allem aber melodischer und harmonischer Reichtum zeichnen diese Oper vor all seinen übrigen Bühnenwerken vorteilhaft aus. Schlichtheit paart sich mit Größe, und Würde vermählt sich mit Anmut. Auch auf die Behandlung des Orchesters hat Rossini Fleiß und Sorgfalt verwendet, wie dies in keiner anderen Oper von ihm wieder zu erkennen ist. Schon die Ouverture ist ein wahres Meisterstück, in dem der allgemeine Charakter des Dramas vortrefflich sich ausdrückt. Sie besteht aus 4 Sätzen, deren jeder eine kongeniale Stimmung zur Dichtung zu erwecken, in vorzüglicher Weise geeignet sich zeigt. Der erste Satz (Andante E-moll $^3/_4$), ein herrliches Kantabile in den Violoncells, lieblich und doch voll Erhabenheit, zeichnet eine stille Mondnacht in den Alpenthälern und atmet die Ruhe und den Frieden dieser Länder. Danach setzt eine schwirrende Geigenfigur (Allegro E-moll **¢**) ein, ein Ungewitter zieht sich zusammen. Kurze Töne hoher Blasinstrumente, wie fernes Wetterleuchten, dann ein heftiger Sturm und alsbald entwickelt sich ein tobendes Gewitter, sind alle Elemente entfesselt. Dieser Satz schildert ebensowohl auch die Schrecken des Druckes der Tyrannei und die Spannung der Gemüter, er giebt ein nicht minder vortreffliches Bild der leidenschaftlich erregten Stimmung unter dem Volk. Allmählich verzieht sich das tobende Unwetter, die Natur beruhigt sich und es ertönt im 3. Satze (Andantino G-dur $^3/_8$) ein lieblicher Kuhreigen, ein neues Bild des friedlichen Gebirgslebens. Die Melodie dieses Kuhreigens ist übrigens nicht Rossinis geistiges Eigentum: es ist der wirkliche, alte Appen-

zeller Kuhreigen, welchen der Meister hier nur vortrefflich instrumentiert und harmonisiert hat. Im 4. Satze (Allegro vivace E-dur $^2/_4$) erschallt plötzlich die Trompete, und weckt das Volk aus seiner trägen Ruhe. Der Kampf um die Freiheit des Vaterlandes beginnt, er endet mit frohem Siegesjubel.

Das Textbuch kann keineswegs zu den besseren gezählt werden, welche für die Opernbühne zubereitet worden sind, indes weist es immerhin manche opernmäßigen Situationen auf, welche Rossini denn auch mit genialer Meisterschaft erfaßt und ausgebeutet hat. Wie die französischen Dichter das Schillersche Original zu einer Oper verarbeitet, was Gutes und Schlimmes sie daran gethan, das dürfte sich aus folgender kurzen Übersicht von selbst ergeben. Die Scene eröffnet sich mit einem Chor der Schweizer, welcher auf anmutige Weise die milde Morgensonne begrüßt. In die einfach ländliche Freude der Alpenbewohner, die sich zur Feier hochzeitlicher Feste versammelt haben, mischen sich klagende Töne über die Leiden des bedrängten Volkes. Tell giebt seiner Klage über das Unglück des Vaterlandes Ausdruck. Der alte Melchthal naht von den Bergen her, auf seinen Sohn Arnold gestützt, gefolgt von vielen Landbewohnern, und von allen Anwesenden freudig begrüßt. Hedwig, Tells Gattin, bittet darauf den Greis, den Brautpaaren nach hergebrachter Weise den Segen zu erteilen. Dadurch wird in dem alten Manne der Kummer lebendig, daß der Sohn keine Braut ihm ans Herz führen will. Arnold aber beklagt den Verlust seines Friedens, unglücklich, weil aussichtslos, liebt er Mathilde, die österreichische Prinzessin. Auch Tell ermahnt nun den Greis, des väterlichen Ehrenamts zu walten. Melchthal muntert zu Freudengesängen auf, ohne die eigene innere Trauer verbergen zu können. Hörner erschallen und verkünden die Nähe des Tyrannen. Tell beklagt die Schmach des Vaterlandes, darauf Belustigung der Schweizer im Bogenschießen, bei dem Gemmy, Tells Sohn, den Preis gewinnt. Die Freude des Festes wird durch atemloses Herbeieilen des Hirten Leuthold unterbrochen. Er fleht um Rettung, indem er berichtet, er habe einem Söldner, der die einzige Tochter ihm habe entreißen wollen, mit der Axt den Kopf gespalten. Der Chor beklagt ihn, aber nur über den See hin ist Rettung, und der Fischer scheut den drohenden Sturm. Da zeigt sich Tell zur Hülfe bereit. Die Söldner erscheinen, geführt von Rudolf; wutschnaubend erheben sie ihre Stimmen gegenüber dem Bittgesang der Schweizer, indes Tell das Rettungswerk bereits vollbracht hat; das Volk jubelt, die Soldaten toben und schwören Rache durch Plünderung und Brand. — Zweiter Akt. Arnold offenbart sich Mathilde, welche seine Liebe erwidert. Walther Fürst und Tell suchen Arnold, um ihn zum Bunde für des Landes Rettung zu bewegen. Ihr Mühen ist umsonst, er besteht fest auf seinem Entschlusse, unter Österreichs Banner sich Ruhm zu erwerben, ob auch der Schweizer Freiheit untergehe. Auf die Mahnung Walthers, daß ein von der

Tyrannei erwürgter Greis zur Rache rufe, wird er williger, ohne noch zu wissen, daß sein eigener Vater damit gemeint ist. Die Verschworenen nahen und zeigen ihre Bereitwilligkeit, für das Vatertand zu sterben. Schwur. — Dritter Akt: — Arnold und Mathilde in der Kapelle. Er erklärt, daß er seinen Vater und des Landes Schmach rächen müsse. Mathilde erkennt des Sohnes Pflicht an und drängt ihn zur Flucht. Abschiedsscene; dann Marsch und Chor der Soldaten. Geßler tritt auf, er befiehlt, daß sich jeder vor dem aufgepflanzten Hute ehrerbietig zu verbeugen habe. Der weitere Fortgang der Handlung geschieht dann fast unverändert wie bei Schiller. Der Akt schließt, indem Geßler den gefesselten Tell über den See nach Küßnacht zu bringen befiehlt. — Vierter Akt: — Arnold beschwört alle Geister blutiger Rache, Tells und des Vaters gedenkend, er nimmt Abschied von der Hütte seiner Väter. Kriegerischer Chor der Schweizer: „Zum Kampf!“ Hedwig erfährt, daß Tell gefesselt über den See gebracht wird. Das Orchester malt den Sturm; Hedwig sinkt zum Gebet nieder. Leuthold erscheint und kündet ihr, daß im Boote des Tyrannen der entfesselte Tell das Ruder führe und dem Ufer nahe sei. Hedwig faßt Hoffnung. — Tell, nachdem er wirklich sich gerettet, sieht ringsum die Flammen aufsteigen, die Zeichen der Erhebung. Gemmy hat indessen die eigene Hütte in Brand gesteckt, dem Bunde zum Zeichen, und reicht dem Vater Pfeil und Bogen. Tell erschießt den Tyrannen, der vom Felsen in den See stürzt. Die erschrockenen Soldaten fliehen mit dem Ausruf: „Das war Tells Geschoß!“, die Schweizer jubeln. Tell aber erklärt, das Werk der Rettung sei noch nicht vollbracht, so lange Altorfs Burg noch auf sie niederschaue. Da kündet Arnold, daß auch diese zerstört sei und alles jubelt Freiheit und Sieg.

Rossinis Tell hat übrigens, seines revolutionären Inhaltes wegen, anfangs mit mannigfachen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Unter allerlei Titeln und Verkappungen lief er über die verschiedenen Bühnen. Bekannt ist die erste Aufführung der Oper als „Andreas Hofer“ (nach einer Bearbeitung vom Freiherrn von Lichtenstein) im Jahre 1830 in Berlin, während dieselbe an vielen anderen Orten als „Herzog Karl der Kühne“ gegeben wurde. Jetzt hat Rossinis meisterhafte Musik jene Bedenken allerdings längst beseitigt.

Einzelne Lieder und Gesänge aus „Wilhelm Tell“ sind komponiert worden, und zwar:

Die Einleitungs-Gesänge des Fischerknaben („Es lächelt der See“), **des Hirten** („Ihr Matten, lebt wohl“) **und des Alpenjägers** („Es donnern die Höhen“) von

Fr. Götzloff, für 1 Singst. mit Klavier (Zeitschrift für die el. Welt 1804, Beil. 7).

Franz Liszt, für 1 Singst. mit Klavier oder Orchester, 1859, Leipzig bei C. F. Kahnt.
W. Taubert, in Op. 144, für 1 Singst. mit Klavier, Berlin bei Trautwein, jetzt Bahns Verlag.
Joachim Raff, in Op. 195 Heft 1, für vierstimmigen Männerchor, Leipzig bei C. F. Kahnt.

Monolog Wilhelm Tells: „Ich lebte still und harmlos" (4. Akt 2. Scene), für Bariton mit Pianoforte, von Hermann Zopff Op. 41, Leipzig bei Fr. Hofmeister.

Wilhelm Tell, Große Konzertscene für Baß von O. Nicolai (Tells Monolog: „Durch diese hohle Gasse").

Gesang der Mönche: „Rasch tritt der Tod den Menschen an" (4. Akt, letzte Scene), komponiert von
L. van Beethoven, für 3 Männerstimmen ohne Begleitung, Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
Karl Isemann, für Männerstimmen mit Begleitung von 4 Waldhörnern und Baßposaune, P. J. Tongers Verlag in Köln.

Demetrius.

(Unvollendet.)

Ouverture zu Schillers „Demetrius" von Vincenz Lachner Op. 44. Komponiert zu Anfang der sechziger Jahre; zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 9. November 1862, zur Enthüllungsfeier des Schillerdenkmals in Mannheim, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und 4=händiger Klavierauszug, 1865, bei C. F. W. Siegel in Leipzig.

Ouverture zu Schillers „Demetrius" von Ferdinand Hiller Op. 145. Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 2. September 1869, zur Eröffnung der Saison, zugleich auch der neuen Direktion des Herrn Moritz Ernst in Hamburg, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und 4=händiger Klavierauszug im September 1871, bei Fr. Kistner in Leipzig. Die Ouverture beginnt mit einem russischen Nationalmotiv; die Polen kommen dann hinzu. Demetrius ist siegreich so lange er selbst an sich glaubt, mit sich zerfallen, verlassen ihn auch die anderen; er geht unter und Romanow gewinnt das Reich.

Ouverture zu Schillers „Demetrius" von Joseph Rheinberger Op. 110. Komponiert im Juni 1878 in München. Zum

ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 30. Oktober 1879, im vierten Abonnements=Konzert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und 4=händiger Klavierauszug im Oktober 1879, bei Rob. Forberg in Leipzig.

Scene der Marfa aus Schillers unvollendetem Drama „Demetrius" von Joseph Joachim Op. 14. Dem Werke liegt der Text der ersten Scene des zweiten Aufzuges (Marfa allein) zu Grunde: „Es ist mein Sohn, ich will nicht daran zweifeln"; komponiert ist es für Mezzo=Sopran und Orchester. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug mit Text 1878, bei N. Simrock in Berlin.

Wolfgang von Goethe.

(Geb. 28. August 1749, gest. 22. März 1832.)

Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand.

Ein Schauspiel in 5 Akten.

Veröffentlicht im Frühjahr 1773. Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 13. April 1774, im Komödienhause in der Behrenstraße in Berlin, unter H. G. Kochs Leitung. Umgearbeitet im Jahre 1804 und in dieser Bearbeitung zuerst im September 1804 im herzoglichen Hoftheater zu Weimar gegeben.

Musik zu „Götz von Berlichingen“ von Joseph Haydn (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt 1784, im Theater des Schlosses Esterhazy am Neusiedler See, unter Leitung des Komponisten. Gerber zählt diese Musik in seinem Tonkünstler-Lexikon (1813) wohl unter den Manuskripten Haydns auf, jedoch finden sich nirgends Andeutungen, durch welche näheres festzustellen wäre. In Pohls ausführlichem Werke über Joseph Haydn wird diese Musik gar nicht erwähnt. Auch über eine Aufführung in einem der Wiener Theater ist nichts zu ermitteln, und so dürfte das Werk als verloren zu betrachten sein. Hat Haydn seine Musik zu „Götz von Berlichingen“ in der einfachen Weise seiner übrigen, ebenfalls fast sämtlich ungedruckten Theatermusiken komponiert, so mag dieselbe nur aus den Liedern Liebestrauts („Mit Pfeilen und Bogen“) und Georgs („Es fing ein Knab' ein Vögelein“), ferner einer Tanzmusik zur Bauernhochzeit vor der Herberge im zweiten Akt bestanden haben, denen vielleicht auch eine Ouverture noch beigefügt gewesen sein kann.

Musik zu „Götz von Berlichingen“ von Johann Friedrich Reichardt (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1791 in Berlin, jedoch niemals zur Aufführung gebracht. Einer Andeutung Reichardts zufolge in dem chronologischen Verzeichnis seiner Werke im „Kunstmagazin“, 1791, bestand diese Musik aus Ouverture und einigen Liedern (nämlich Liebestrauts und Georgs), denen vielleicht auch Zwischenaktsspiele beigefügt waren; auch beabsichtigte er, wie aus demselben Verzeichnis ersichtlich, das Werk im Klavierauszuge in den 5. Teil seiner Musik

zu Goethes Werken aufzunehmen. Dies Unternehmen kam jedoch nicht vollständig zur Ausführung, und so blieb diese Musik selbst den der Wirksamkeit des Komponisten näher stehenden Kreisen unbekannt.

Musik zu „Götz von Berlichingen“ von Friedrich Ludwig Seidel (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1805 (zur zweiten Bearbeitung des Schauspiels); zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 4. September 1805, im kgl. Nationaltheater zu Berlin, unter Leitung des Komponisten. Die Musik bestand aus der Ouverture, Gesängen und der zur Handlung gehörigen Instrumentalmusik und fand allgemeinen Beifall. Im Druck erschienen nur der „Kirchgang“ (zur Trauung der Maria und Sickingens): „Introibunt in domum tuam“ für vierstimmigen Chor mit Klavierbegleitung (Larghetto Es-dur C), und Georgs Lied im 3. Akt: „Es fing ein Knab' ein Vögelein“ (Lebhaft, G-dur $^6/_8$) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, am 2. Oktober 1805, als Beilage zur Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung (Breitkopf und Härtel). Diese beiden Stücke zeichnen sich durch natürliche Melodie und reinen Satz aus und erscheinen den Situationen des Dramas vollkommen angemessen, namentlich das Lied Georgs in seiner lieblichen Einfachheit. Im Theater wird dasselbe von 2 Hörnern begleitet, während der Chor von Blasinstrumenten hinter der Scene (die Orgel imitierend) unterstützt wird. Über den Verbleib der Partitur ist nichts zu ermitteln.

Musik zu „Götz von Berlichingen“ von Karl Wilhelm Henning (ungedruckt). Komponiert und zum ersten Male aufgeführt um das Jahr 1830, im kgl. Schauspielhause zu Berlin. Sie bestand aus der Ouverture, Zwischenakts- und der zur Handlung gehörigen Musik, und wurde bis in die fünfziger Jahre an genannter Bühne unausgesetzt benutzt, bis die Abschaffung der Zwischenaktsmusik daselbst ihrem ferneren Gebrauche ein Ziel setzte. Über den Verbleib der vollständigen Partitur ist nichts zu ermitteln; die Ouverture dieser Musik befindet sich in einer Abschrift (Partitur) in der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek zu Berlin.

Ouverture zum Schauspiel „Götz von Berlichingen“ von Karl Wagner (C-dur). Komponiert zu Anfang der zwanziger Jahre in Darmstadt; im Druck erschienen die Orchesterstimmen im Juni 1824, bei Joh. André in Offenbach a/M. Entschlossen und mutig, dem kräftigen Sinne des heldenmütigen Götz entsprechend, beginnt die Ouverture (Allegro C-dur C), mit einem Unisono-Motiv im Streichquintett, dem sich im dritten Takte die Holzinstrumente mit einem marschähnlichen Satze anschließen. Dieses Thema liegt hauptsächlich auch der Durchführung zu Grunde. Nach einem Schlusse in der Dominante folgt ein kurzes Largo $^3/_4$ aus Es-dur, von 2 Violinen und 2 Violoncells ausgeführt. In den

letzten 4 Takten fallen die Flöten mit den Oboen und Klarinetten ein und leiten wieder nach G-dur hinüber. Mit voller Kraft, wie ein Ruf zum Kampfe, eröffnen die Trompeten ein Allegro presto C-dur ₵, woran sich das übrige Orchester mit dem Motiv des ersten Allegro anschließt. Dieser Gedanke wird nun durch verschiedene Tonarten durchmoduliert. Ein zarter Gesang, von der Oboe und Klarinette abwechselnd vorgetragen, bildet hier einen interessanten Gegensatz, darauf tritt eine Steigerung ein und zwar bis zur höchsten Kraft, welche alsdann wieder — der Gestaltung des Dichters getreu — in immer langsamer werdenden Notenfiguren und *pp* verhallendem Tone mehr und mehr erlischt. Ein kräftiger Jubelton schließt das Ganze ab.

Ouverture zu „Götz von Berlichingen“ von Hermann Hirschbach Op. 36. Komponiert zu Anfang der fünfziger Jahre in Berlin. Im Druck erschien nur der Klavierauszug 1854, bei Jul. Friedländer in Berlin.

„Götz von Berlichingen“, Oper von Johann Abraham Peter Schulz. Komponiert und aufgeführt um das Jahr 1787, während der Stellung des Komponisten als kgl. dänischer Kapellmeister in Kopenhagen. Näheres findet sich weder in den Schriften Reichardts über Schulz, noch im Tonkünstler-Lexikon des Freiherrn v. Ledebur.

Das Lied Georgs „Es fing ein Knab' ein Vögelein“, komponierte auch Karl Reinecke (Kinderlieder Op. 63 Nr. 6, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel); ferner, nebst zugleich einem 4stimmigen gemischten Chor (Kirchzug zur Trauung der Maria und Sickingens), dessen Text dem 111. Psalm nach einer alten vulgata von 1554 entlehnt ist, C. F. Zelter, August 1804, in Berlin (s. Zelters Briefwechsel mit Goethe I, Seite 129 ff.). Letztere beiden Kompositionen wurden bei der ersten Aufführung des umgearbeiteten Schauspiels, September 1804, in Weimar benutzt. Zelter hatte auch die Absicht, den Götz ganz mit Musik zu verweben. Die Ouverture war auch schon so gut wie fertig, das Werk konnte aber nicht zum Abschluß gebracht werden, da das Manuskript der Dichtung nicht in Zelters Hände kam. Auch einen Prolog von 25 Takten hatte er entworfen, der zugleich als Epilog dienen sollte.

Clavigo.

Ein Trauerspiel in 5 Akten.

Gedichtet im Jahre 1774 in Frankfurt a/M., vollendet am 1. Juni desselben Jahres. Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 3. November 1774, im Komödienhause in der Behrenstraße in Berlin, unter H. G. Kochs Leitung.

Musik zu Goethes „Clavigo“ von Johann Friedrich Reichardt (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1791; zum ersten Male

aufgeführt Freitag, den 15. Juli 1803, im kgl. Nationaltheater zu Berlin. Reichardt beabsichtigte, wie aus dem eigenhändig zusammengestellten chronologischen Verzeichnis seiner Werke im „Kunstmagazin“ ersichtlich, diese Musik, im Klavierauszuge, in den 5. Teil (Musik zu den Trauerspielen) der Gesamtausgabe seiner Kompositionen zu Goethes Werken aufzunehmen. Sein Vorhaben wurde jedoch durch äußere Umstände und persönliche Verhältnisse vereitelt, das Unternehmen gedieh nur bis zum dritten Teile (Jery und Bätely). Später, wo glücklichere Umstände die Ausführung des Planes eher ermöglicht hätten, kam der Meister jedoch nie wieder auf diesen Gedanken zurück. Reichardt komponierte die Musik zu Clavigo wie zu allen übrigen Schauspielen aus rein innerem Antriebe, veranlaßt durch die tiefe Verehrung, welche er für Goethes Dichtungen fühlte. Da ihm hierbei nicht also die Aussicht einer theatralischen Aufführung der betreffenden Stücke bestimmend war, so mußten seine Werke stets günstige Zeitpunkte abwarten, bis die Aufführung des Dramas zu ihrer Benutzung Gelegenheit bot. Es ist daher erklärlich, wenn die Kompositionen zu „Egmont“ und „Clavigo“ während des langen Zeitraums von 10—12 Jahren unbenutzt blieben, ja die Zeit der Aufführung für einige dieser Schauspielmusiken, wie die zum „Götz“, „Faust“ ꝛc. niemals herankam. Die Partitur der Musik zu „Clavigo“ ist verloren gegangen, jedoch läßt sich der Inhalt derselben, nach des Komponisten allgemeinen Andeutungen, auf Ouverture und Zwischenaktsmusik feststellen, zu denen sich, Goethes Anforderungen pietätvoll genügend, jedenfalls auch noch eine Trauermusik beim Begräbnis der Marie im 5. Akt hinzugesellte.

Egmont.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Goethes „Egmont“ von Johann Friedrich Reichardt (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1791; zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 25. Februar 1801, im kgl. Nationaltheater zu Berlin, zum Benefiz für Madame Unzelmann. Die Musik bestand aus Ouverture, Zwischenakten, Liedern und der übrigen, zur Handlung gehörigen Instrumentalmusik. Nähere Details lassen sich nicht mehr feststellen, da die Partitur verloren gegangen ist. Reichardt beabsichtigte das Werk im Klavierauszuge in den 5. Teil seiner Musik zu Goethes Werken aufzunehmen, indes führte er seinen Plan nicht vollständig aus und „Egmont“ blieb unediert. Die beiden Lieder Klärchens: „Freudvoll und leidvoll“ (Sehr langsam und innig Es-dur $^2/_4$) und: „Die Trommel gerührt“ (Lustig G-dur $^3/_8$) wurden vom Komponisten 1809, in den zweiten Teil (Seite 49 und 50) der Gesamtausgabe seiner Kompositionen Goethescher Lieder (Leipzig bei Breitkopf und Härtel)

aufgenommen und sind uns dadurch erhalten geblieben. Ein Zwischenakt dieser Musik wird von Zelter in dessen Briefwechsel mit Goethe (II Seite 76) erwähnt: „Reichardts Zwischenakt, zwischen dem 3. und 4. Aufzuge des Trauerspiels, ist vorzüglich, trotz der lockeren Ausführung. Er hat zu der Melodie des „Freudvoll und leidvoll“ Variationen gesetzt, welche das Orchester während des 3. und 4. Aktes spielt, bei deren ersten Anhörung ich hingerissen worden bin.“ Die Ouverture wird nirgends erwähnt. Reichardts Musik zu „Egmont“ wurde 1803 auch im herzoglichen Hoftheater zu Weimar benutzt, jedoch sollen die Lieder Schillers Beifall nicht gefunden haben.

Musik zu Goethes Trauerspiel „Egmont“ von Ludwig van Beethoven Op. 84. Komponiert im Auftrage des Theaterdirektors Hartl in Wien. Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 24. Mai 1810, im Hofburgtheater zu Wien. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen der Ouverture im Februar 1811, die vollständige Musik im Januar 1812, der Klavierauszug im April 1812, die Partitur im Juli 1831 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. In neuer (revidierter Gesamt-) Ausgabe die Partitur im August 1862, die Orchesterstimmen im März 1865, der Klavierauszug im Januar 1870, ebendaselbst.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Violoncello und Baß, 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten und Pauken.

Inhalt: Ouverture (Sostenuto ma non troppo F-moll $^3/_2$; Allegro F-moll $^3/_4$; Allegro con brio (Siegessymphonie) F-dur **C**). — Nr. 1. Klärchens Lied: „Die Trommel gerührt“ (Vivace F-moll $^2/_4$). — Nr. 2. Entre-Acte I (zum 2. Akt) Andante A-dur $^2/_4$; Allegro con brio **C**. — Nr. 3. Entre-Acte II (zum 3. Akt) Larghetto Es-dur $^3/_4$. — Nr. 4. Klärchens Lied: „Freudvoll und leidvoll“ (Andante con moto A-dur $^2/_4$; Allegro assai vivace). — Nr. 5. Entre-Acte III (zum 4. Akt) Allegro C-dur **C**; Allegretto $^2/_4$; Marcia Vivace **C**. — Nr. 6. Entre-Acte IV (zum 5. Akt) Poco sostenuto e risoluto Es-dur $^3/_4$; Larghetto; Andante agitato molto ligato e espressione $^6/_8$. — Nr. 7. Klärchens Tod (Larghetto D-moll $^9/_8$). — Nr. 8. Melodram („Süßer Schlaf! Du kommst wie ein reines Glück“); Musik während Egmonts Schlummer, die Erscheinung der Freiheit begleitend. — Nr. 9. Siegessymphonie zum Schluß des Stückes (Allegro con brio F-dur **C**).

Über die Geschichte dieser herrlichen Egmontmusik ist leider nur sehr wenig bekannt; es läßt sich weder der Zeitpunkt, wann die Arbeit begann, noch wann sie vollendet wurde, durch bestimmte Thatsachen genau feststellen. Die Ouverture trägt von des Komponisten eigener Hand das Datum 1810; jedenfalls wurde sie zuletzt komponiert. Thayer teilt in seinem „chronologischen Verzeichnis der Werke Beethovens“ über die Umstände, unter denen die ersten Ideen zur Komposition der Musik

entstanden sind, folgendes mit: „Als Hartl die Leitung der beiden Wiener Hoftheater am 1. Januar 1808 übernahm, führte er besonders Schillersche Dramen auf, so: Macbeth (nach Shakespeare), Kabale und Liebe, Phädra (nach Racine) und Don Carlos. Die uns zugänglichen Berichte geben in keiner Weise eine Andeutung darüber, daß irgend eins derselben mit einer für das Drama komponierten Musik aufgeführt worden wäre. So beschloß Hartl mit seinem nächsten Schillerschen Drama zugleich ein Goethesches zur Einübung vorzunehmen und beide mit originaler Musik zu versehen. „Als beschlossen ward“, schreibt Czerny, „Schillers Tell und Goethes Egmont auf den Stadtbühnen aufzuführen, entstand die Frage, wer dazu die Musikstücke komponieren sollte. Beethoven und Gyrowetz wurden gewählt. Beethoven wünschte sehr den Tell zu bekommen. Aber eine Menge Intriguen wurden gesponnen, um ihm den (wie man hoffte) minder musikalisch geeigneten Egmont zuzuweisen. Er bewies indessen, daß er auch zu diesem Drama eine Meistermusik machen konnte.“

Der Aufführungen der Egmont-Musik in Wien wurde seiner Zeit nirgends Erwähnung gethan, der wahre Wert und die Bedeutung derselben ist erst später gebührend erkannt worden. Selbst Goethe, dem Beethoven das Werk gelegentlich in Wien am Klavier vorgespielt, wußte den Wert nicht zu schätzen und ahnte nicht, wie bedeutsam Beethovens Musik zu seinem Trauerspiele werden sollte. Komponist und Dichter stehen auf gleicher Höhe, Dichtung und Musik sind hier in einander so verwachsen, daß das eine für das Fortleben des anderen Bedingung zu sein scheint. Wie wunderbar sich Beethovens Musik dem Trauerspiele anschmiegt, läßt sich schwer beschreiben, man muß beides in künstlerischer Vereinigung bei einer theatralischen Darstellung selbst genossen haben. Allein die Ouverture schon ist für das Goethesche Schauspiel von größter Bedeutung geworden, sie ist ein wahres Meisterstück und wird zu einem wesentlichen Teil des Dramas für den Hörer. Mit wenig Strichen malt Beethoven in den breiten, markigen Accorden der Einleitung das über dem Helden schwebende trübe Schicksal. Schmerzlich weich klingt das Thema der Violinen in Des-dur, zu dem die Klarinette im folgenden Takt die Unterterz bringt; es ist Klärchens Bild, welches uns der Meister in diesen Wehmutsklängen vor die Augen führt. Finster ertönen hier hinein die tiefen Bässe mit ihren getragenen Noten, wie die ernste Mahnung eines unabwendbaren Geschicks. Das Allegro enthält eine ebenso reiche wie würdige musikalische Schilderung des viel bewegten Inhalts der Tragödie und schließt sich in meisterhafter Weise dem allgemeinen Charakter des Trauerspiels an. Eine Siegessymphonie, der Triumph der Freiheit, welche durch Egmonts Tod den Provinzen verschafft wird, bildet den Schluß der Ouverture. Der Entre-Akt zum 2. Akt (Nr. 2) malt die Schrecken der Zeit, den Aufruhr und wachsenden Tumult des Volkes. Der Entre-Akt zum 3. Akt (Nr. 3) schließt direkt an den vorhergehenden Aufzug an; er

stimmt in die trüben Ahnungen Oraniens ein und deutet gleichsam prophetisch, auf das düstere Geschick des sorglosen Egmont. Der stürmische Anfang des folgenden Zwischenaktes (Nr. 5, zwischen dem 3. und 4. Aufzuge), entspricht der leidenschaftlichen Erregung Klärchens; auch das sich anschließende Allegretto giebt uns Reminiscenzen aus dem vorhergehenden Akte, indem wir durch die herrliche Umschreibung des Liedes „Freudvoll und leidvoll“ an Klärchens Liebeslust und Liebesleid erinnert werden. In dem Marsche führt uns Beethoven den düsteren Alba mit seinen Schergen vor die Seele, denen Egmont zum Schlusse des 4. Aktes in die Hände fällt. Der letzte Entre-Akt (Nr. 6) ist im allgemeinen identisch mit dem Zwischenakt zum 3. Aufzug (Es-dur), dessen Hauptgedanken er auch in dem Larghetto wiederbringt. In dem Andante agitato dürften Klärchens Liebe und und ihre Verzweiflung zu erkennen sein. Klärchens Tod (Nr. 7) ist ein vollendetes Meisterstück. Schwerlich dürfte je das Dahinscheiden einer menschlichen Seele einfacher und ergreifender geschildert worden sein, als in diesem kurzen Satze. Das ganze Stück erscheint wie von einem Trauerflor umhüllt; dumpf, gleich Totenglocken ertönen die tiefen Hörner, wie schmerzlichste Klage die Holzinstrumente. Ohne Todeskampf, kindlich, unschuldig und vertrauensvoll scheidet die liebliche Gestalt Klärchens aus dem Leben, trauernd um den Geliebten, ewigen Frieden und die Vereinigung mit jenem im freiwillig gegebenen Tode suchend. In dem Melodram (Nr. 8) ist Beethoven vollständig den Intentionen Goethes gefolgt. Glück und Trost bringend ertönt das sanfte Poco sostenuto (Es-dur C); Egmont entschläft; die Musik begleitet seinen Schlummer. Beim Poco vivace (D-dur C) zeigt sich die glänzende Erscheinung der Freiheit in himmlischem Gewande. Sie drückt eine bedauernde Empfindung aus, scheint den Helden zu beklagen (Andante con moto $^{3}/_{4}$). Bald faßt sie sich und mit aufmunternder Gebärde heißt sie ihn froh sein (Allegro ma non troppo C). Wilde Figuren im Streichquintett deuten den Tod Egmonts an; der Eintritt der Trompete bezeichnet den Sieg der Freiheit, die durch Egmonts Tod dem Vaterlande erworben wird. Die Erscheinung krönt das Haupt des Helden mit einem Kranze, eine Trommel ertönt hinter der Scene, die Freiheit verschwindet im Più Allegro. Eine kurze Siegessymphonie (Schlußsatz der Ouverture) bildet den Beschluß des Stückes.

Im Jahre 1821 verfaßte Friedrich Mosengeil in Meiningen ein verbindendes Gedicht zu der Beethovenschen Egmont-Musik, vermittelst dessen die ganze Musik zuerst in Meiningen, am 8. März 1821, dann auch in Leipzig im Konzertsaal aufgeführt wurde, und zwar mit solchem Erfolge, daß schon am 15. April desselben Jahres auf allgemeines Verlangen eine Wiederholung stattfinden mußte. Dem Beispiel folgten, mit Benutzung des Mosengeilschen Textes, fast alle größeren Städte Deutschlands. Ein verbindender Text erschien ferner noch von Michael Bernays und zwar bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

„Egmont“, Große Oper in 3 Akten, mit Benutzung des Goetheschen Trauerspiels von Fritz Feller (Pseudonym für Gustav Gurski), **Musik von F. W. Adalbert Ueberlée.** Komponiert im Jahre 1868 in Berlin, und daselbst der kgl. Hoftheater-Intendanz ein- eingereicht. Die Aufführung wurde jedoch abgelehnt, weil man der Ansicht war, daß ein Deutscher ein Werk Goethes nicht zur Oper umarbeiten dürfe, noch dazu ein Werk, zu dem Beethoven die Musik geschrieben. So kam diese Oper niemals zur Aufführung. Im Druck erschien nur das Textbuch, welchem, da die Bearbeitung des Trauerspiels zu einer Oper seiner Zeit mancherlei Staub aufwirbelte, noch eine Beilage („Egmont — eine Oper“) zugegeben war, um das Unternehmen zu rechtfertigen. In dieser Schrift finden sich denn auch die Abweichungen der Oper vom Originale eingehend besprochen und motiviert. Die politischen Anklänge, für welche die Musik keine Register besitzt, sind fortgelassen und durch andere Charakter-Eigentümlichkeiten ersetzt worden. Margarete von Parma tritt insofern bedeutender hervor, als ihre historisch feststehende Neigung für Egmont, welche Goethe nur andeutet, in der Oper reicher ausgebeutet worden ist. Albas politischer Fanatismus ist durch seinen persönlichen, bereits in früher Jugend erzeugten Groll gegen Egmont (5. Aufzug, Egmont und Ferdinand im Kerker) ersetzt worden. Brackenburg ist gänzlich fortgelassen, hingegen eine erste Begegnung Klärchens und Egmonts, das Entbrennen ihrer Leidenschaft, eingewebt. Ein kurzer Überblick über die Beschaffenheit des in guten, fließenden Versen geschriebenen Textbuches mag hier noch folgen. 1. Akt. Allgemeines Volksfest; Armbrustschießen. Egmont erscheint und nimmt an demselben teil. Erste Begegnung mit Klärchen, Liebesduett. Oranien mahnt Egmont, — vergeblich — in die Heimat zu ziehen, um sich gegen des Herzogs Rache zu schützen. In der Ferne Klänge eines Marsches. Alba erscheint mit seinen Rittern; Streit mit Egmont. Margarete tritt auf und trennt die Streitenden. Allgemeiner Chor zu Gottes und des Königs Ehren. — 2. Akt. Klärchen und ihre Mutter, erstere entzückt von ihrer Liebe zu Egmont, dazwischen trübe Prophezeihungen der Mutter. Klärchen entschlummert; eine Vision deutet ihr an, daß sie ihr Glück erst im Himmel genießen soll. Egmont tritt auf mit Oranien; Liebesscene und Quartett. Im Finale darauf erscheint Margarete von Parma in schwarzem Ritterkostüm, von allen unerkannt. Sie ermahnt Egmont zur Flucht; dieser widersteht, ergreift Klärchens Hand und weist auf seine Liebe hin. Da, in höchster Leidenschaft der Eifersucht, reißt Margarete den Helm herunter, und alle zu größtem Entsetzen erkennen nun erst in ihr die Fürstin. Diese droht dem Undankbaren mit Untergang und Tod. Alba erscheint mit Rittern und Soldaten; darauf Egmonts Gefangennahme und Verhaftung. 3. Akt. Straße in Brüssel, in tiefer, dunkler Nacht; im Hintergrund ein Gefängnisturm nebst einem halbvollendeten Gerüst, zu Egmonts Hinrichtung bestimmt. Chor der Bauleute, welche bei grellem Fackelschein beschäftigt sind, den Bau zu

vollenden. Klärchen erscheint, weiß gekleidet, mit wallendem Haar, einen Dolch in der Hand. Umsonst sucht sie einzelne Bürger zur Befreiung Egmonts zu bewegen; da alles flieht, schwindet ihre letzte Hoffnung und sie ersticht sich an der Schwelle des Blutgerüstes. Das Finale führt uns zu Egmont in den Kerker, welcher schlafend auf seinem Lager ruht, unter Traum-Erscheinungen ähnlich dem Goetheschen Vorbilde; nach dem Erwachen, gleichfalls wie bei diesem, die Abführung durch spanische Soldaten zur Richtstätte.

„Egmondo", Oper von del Orefice. Zum ersten Male, anfangs Mai des Jahres 1878, im San Carlotheater zu Neapel mit sehr gutem Beifall aufgeführt. Nähere Details sind nicht bekannt geworden.

„Egmont", Oper von Albert Wolff und Milland, Musik von Gaston Salvayre. Komponiert in den Jahren 1883—84; über eine Aufführung ist noch nichts bekannt geworden. Das Werk wurde 1884 von dem Direktor der großen Oper in Paris, Vaucorbeil, zur Aufführung angenommen. Vaucorbeil trat jedoch ein Jahr darauf von seiner Stellung zurück und die neuen Direktoren, Ritt und Gailhard, weigerten sich, das Werk aufzuführen. Auch in der Pariser komischen Oper, an welche Bühne sich der Komponist nun wandte, war wenig Aussicht auf baldige Aufführung vorhanden. Die Verfasser des „Egmont" strengten daher im Frühjahr 1885 einen Entschädigungsprozeß gegen die Direktion der großen Oper an, und das Gericht entschied, daß die Direktion den „Egmont" aufzuführen habe. Das Gericht legte außerdem den Verklagten auf, den Textdichtern 2500 Fr. für die Verzögerung zu zahlen und alle Kosten zu tragen. — In dem Libretto soll Margarete von Parma eine größere Rolle spielen und namentlich im dritten Akte, wo ein glänzender Ball stattfindet, im Mittelpunkte der Handlung stehen.

Klärchens Lied: „Freudvoll und leidvoll" komponierten auch:

C. F. Zelter (im 1. Heft sämtlicher Lieder ꝛc.), Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir.
F. Schubert (Nachlaß, Lfg. 30 Nr. 2), erste Ausgabe Wien, bei Diabelli und Comp.
F. Liszt, Leipzig, bei C. F. Kahnt.
A. Rubinstein, Op. 57 Nr. 4, Leipzig, bei Barth. Senff.
Gustav Reichardt, Op. 27 Nr. 6 (Herzensblüten), Leipzig bei F. Hofmeister.

Erwin und Elmire.

Ein Singspiel in 2 Akten.

Veröffentlicht im Jahre 1775; zum ersten Male aufgeführt Montag, den 17. Juli 1775, zu Berlin, im Komödienhause in der Behrenstraße, Nr. 55, unter Döbbelins Direktion.

„Erwin und Elmire", Singspiel in 2 Akten von Goethe, Musik von Johann André. Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 17. Juli 1775, im Komödienhause in der Behrenstraße zu Berlin, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen 1776. Die Musik fand lebhaften Beifall; das Singspiel wurde bis 1782 im Ganzen 22 Mal gegeben.

„Erwin und Elmire", Singspiel in 2 Akten von Goethe, Musik von Johann Friedrich Reichardt. Komponiert im Jahre 1790, in Berlin. Im Druck erschien der vollst. Klavierauszug mit Text 1791, als zweiter Teil der Musik zu Goethes Werken, erst im Verlage des Autors, dann 1793 im Verlage der neuen Berlinischen Musikhandlung, später auch bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Reichardt widmete das Werk in der zweiten Ausgabe dem Dichter, datiert: Gibichenstein, den 30. Junius 1793.

Der Gedanke der Komposition des Goetheschen Singspiels beschäftigte Reichardt schon lange. Bald nach dem Erscheinen desselben (1775) scheint er das Stück, wenigstens teilweise, komponiert zu haben, denn die zweite Sammlung der „Oden und Lieder" aus dem Jahre 1780 (Berlin bei J. Pauli) enthält bereits zwei große Arien aus demselben: „Ihr verblühet, süße Rosen" und: „Mit vollen Atemzügen". 1790 unternahm Reichardt jedoch eine vollständig neue Bearbeitung des Werkes, und nach dieser erschienen die Klavierauszüge in den Jahren 1791 und 1793. — Die Ouverture, welche das Stück einleitet, besteht aus drei Sätzen (Allegro C-dur C; Grazioso F-dur $^2/_4$; Allegretto C-dur $^6/_8$); sie führt direkt in das erste Duett Rosas und Valerios hinüber. Wie das meiste in der ganzen Operette, ist sie sehr einfach gehalten, von schöner Wirkung jedoch und voll charakteristischen Ausdrucks. Über das ganze Werk mit seinen lieblichen, warm empfundenen Weisen ruht ein Schimmer Mozartscher Anmut und Klarheit. Es ist ganz durchkomponiert und besteht aus 15 Gesangsnummern (Lieder, Duette und Terzette). Von den 4 Personen des Stückes singen Elmire und Rosa Sopran, Erwin Tenor und Valerio Baß. Die vollständige Orchesterpartitur empfahl Reichardt in seinem „Kunstmagazin" für 12 Louisd'or.

Jery und Bätely.

Ein Singspiel in 1 Akt.

„Jery und Bätely", Singspiel in 1 Akt von Goethe, Musik von Christoph Kayser (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt wahrscheinlich 1780, in Weimar. Goethe sandte, wie er in einem Briefe an Zelter mitteilt, das Manuskript des Singspiels am 29. Dezember 1779, von Frankfurt aus nach Weimar. Zuverlässige weitere Nachrichten über Komposition und Aufführung fehlen.

„Jery und Bätely", Singspiel in 1 Akt von Goethe, Musik von Peter von Winter (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1790, im kurfürstlichen Nationaltheater zu München. Das Singspiel erfreute sich einer guten Aufnahme.

„Jery und Bätely", Singspiel in 1 Akt von Goethe, Musik von Johann Friedrich Reichardt. Komponiert im Jahre 1790; zum ersten Male aufgeführt Montag, den 30. März 1801, im kgl. Nationaltheater zu Berlin, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschien der Klavierauszug mit Text 1791, als dritter Teil der Musik zu Goethes Werken, im Verlage des Autors in Berlin.

Besetzung: 2 Violinen, Viola und Baß, 2 Flöten, 2 Hörner und 2 Fagotte. Diese Blasinstrumente werden in einigen Nummern durch 1 Oboe und 2 Klarinetten abgelöst.

Die Ouverture beginnt mit dem Liede: „Wenn ich ein Vöglein wär'" (Andante D-dur 3/4), ausgeführt von den 6 Blasinstrumenten; ihm schließt sich ein Allegretto (D-dur 6/8), kurz und höchst einfach, an, den ländlichen Charakter des Stückes tragend. In dem ersten Teile der Gesänge hat Reichardt einige Schweizer- und französische Volksmelodien zwanglos benutzt. Die einfachen, lieblichen Weisen des Stückes können als kleine Meisterwerke gelten, unvergleichlich in ihrer volkstümlichen Einfachheit, dem Anschmiegen an die Worte des Dichters, sowie in Hinsicht auf die wenigen Mittel, welche für sie beansprucht werden. Viele der kleinen Liedchen sind populär geworden. Die geringen Anforderungen, die an das Theater in Bezug auf die Ausführung des instrumentalen, wie vokalen Teiles gestellt werden, haben viel dazu beigetragen, daß das Singspiel, das sich einer überaus großen Beliebtheit zu erfreuen hatte, so lange Zeit der Bühne erhalten blieb. Das kgl. Hoftheater in Berlin, welches das Werk für einen Kaufpreis von 100 Thalern von Reichardt erwarb, brachte dasselbe bis zum 26. Dezember 1825 im Ganzen 30 Mal. Auch fast sämtliche anderen, großen und kleinen Bühnen Deutschlands gaben das Singspiel mit gutem Erfolge. In neuerer Zeit stehen Aufführungen desselben nur noch vereinzelt da, so erfolgte 1885 eine solche in Hamburg. — Die

Orchester-Partitur in Abschrift empfahl Reichardt in seinem „Kunstmagazin" für den Preis von 4 Louisd'or. Ein Exemplar befindet sich in der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek in Berlin.

„Jery und Bätely", Singspiel in 1 Akt von Goethe, Musik von Schaum (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1795, im herzoglichen Hoftheater zu Öls in Schlesien.

„Jery und Bätely", Singspiel in 1 Akt von Goethe, Musik von Gottlieb Benedikt Bierey (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1803 von der Döbbelinschen Wandergesellschaft in Dresden, unter Leitung des Komponisten.

„Jery und Bätely", Singspiel in 1 Akt von Goethe, Musik von Friedrich Götzloff (ungedruckt). Komponiert in den Jahren 1804—5 in Berlin. Über eine Aufführung ist nichts zu ermitteln gewesen. Ein Gesang der Bätely („Rede, aber rede treulich"), für 1 Singstimme mit Begleitung des Klaviers, erschien am 20. November 1805 als Beilage der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung (Breitkopf und Härtel).

„Jery und Bätely", Singspiel in 1 Akt von Goethe, Musik von Konradin Kreutzer (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt im Jahre 1810, in Wien. Nähere Nachrichten über dieses Werk mangeln gänzlich. Die Partitur desselben ist jedenfalls den verloren gegangenen Manuskripten des Komponisten beizuzählen.

„Jery und Bätely", Operette in 1 Akt, Musik von M. Frey (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 23. April 1815, im großherzoglichen Hoftheater zu Mannheim. Das Goethesche Singspiel ist hier die Grundlage einer Oper geworden, welche mit vielem Beifall, außer in ihrer Geburtsstadt Mannheim, auch an mehreren anderen deutschen Theatern aufgeführt wurde. Ein Schweizer Hirtenmädchen (Bätely) läßt ihren Liebhaber (Jery) unerhört, weil in ihr die Regungen der Liebe noch nicht erwacht sind. Thomas, ein junger Soldat, Freund Jerys, sucht diesem auf eine besondere Art behülflich zu sein. Er belästigt und bedrängt das Mädchen, Jery läßt ihr und ihrem Vater tapferen Schutz angedeihen. Bätely erkennt die Aufopferung des Freundes, und mit dieser zugleich die Notwendigkeit eines kräftigen Verteidigers an; es erwacht in ihr die Liebe, welche die Verbindung beider herbeiführt. Eingewebt ist am Schlusse eine väterliche Segnung und eine naive Abbitte des Thomas. Mit großem Glück ist dieser Stoff vom Komponisten behandelt worden. Die Ouverture, ein kurzes Pastorale, dem sich ein Allegro voll Leben und Lieblichkeit anschließt, gehört zu den vorzüglich gelungenen Stücken. Die

beiden Liebenden auf ihrer Alp sind im Charakter der Idylle gehalten, wogegen der Soldat durch seine Keckheit Leben in die Handlung bringt.

„Jery und Bätely", komische Operette in 1 Aufzug von Adolph Bernhard Marx (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 7. Mai 1825, im kgl. Opernhause zu Berlin. Darstellende Mitglieder: Mad. Schulz (Bätely), Wauer (ihr Vater), Bader (Jery), Blume (Thomas). Der Komponist hatte den Gedanken, aus dem kleinen Singspiele eine große Oper zu schaffen, und darin lag wohl der Grund, warum die treffliche Musik nicht den erwarteten Eindruck machte und das Werk keine dauernde Anerkennung fand. Die Introduktion und mehrere Gesänge wurden mit lautem Beifall aufgenommen.

„Jery und Bätely", Singspiel in 1 Akt von Goethe, Musik von Julius Rietz Op. 10. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text (Juli 1841) und die Ouverture in Orchesterstimmen und 4-händigem Klavier-Arrangement bei Fr. Hofmeister in Leipzig. Die Ouverture ist leicht, munter und ländlich, besonders in der Einleitung (Allegretto D-dur $^2/_4$) hübsch den Ton des Hirtenmäßigen treffend, im Allegro molto vivace D-dur C sodann sich mehr ausbreitend. Die Gesänge zeichnen sich durch einfache, natürliche Melodik und ländlich zierliche Anmut aus.

„Jery und Bätely", Singspiel in 1 Akt von Goethe, Musik von Heinrich Stiehl. Im Druck erschien der Klavierauszug mit Text im Januar 1867, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Die Ouverture auch einzeln für Pianoforte zu 2 oder 4 Händen. Über die Zeit der ersten Aufführung war nichts zu ermitteln.

„Jery und Bätely", Singspiel in 1 Aufzug von Goethe, Musik von Ingeborg von Bronsart. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 9. Dezember 1876, im kgl. Hoftheater zu Hannover. Es erschienen: die vollst. Orchesterpartitur 1879, Klavierauszug mit Text, Regie- und Textbuch im Jahre 1877 bei C. F. Kahnt in Leipzig. Die Musik bewegt sich hauptsächlich im Rahmen der Liedform und schmiegt sich dem Text recht glücklich an. Sie ist reich an liebenswürdigen Zügen, geschickt und reizvoll in der Instrumentation. Mit dieser Musik kam das Singspiel im Jahre 1884, im kgl. Opernhause zu Berlin, unter lebhaftem Beifall zur Aufführung.

Claudine von Villabella.

Ein Singspiel in 3 Akten.

„Claudine von Villabella", Singspiel in 3 Akten von Goethe, Musik von Ignaz von Beecke (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1780, im Hofburgtheater zu Wien, unter Leitung des Komponisten. Die Musik fand vielen Beifall.

„Claudine von Villabella", Oper in 3 Akten von Goethe, Musik von Johann Friedrich Reichardt (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1789. Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 29. Juli 1789, bei Hofe, Montag, den 3. August, dem Geburtstage des Kronprinzen, öffentlich als Festoper im kgl. Nationaltheater zu Berlin, eingeleitet durch einen von Mad. Unzelmann gesprochenen Prolog. Ein sehr umfangreiches Werk, bestehend aus Ouverture, (Presto Es-dur ₵) und 16 Nummern (darunter eine Instrumental-Einleitung zum 2. Akte). Für die Ausführung des instrumentalen Teiles beansprucht der Komponist das volle Orchester: Streichquartett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Die Musik zeugt von warmer Auffassung, von tiefem Verständnisse und begeisterter Hingebung zur Goetheschen Dichtung. Das Berliner Nationaltheater brachte die Oper (bis zum 20. Februar 1799) im ganzen 6 Mal. Reichardt beabsichtigte das Werk im Klavierauszuge, als vierten Teil der Musik zu Goethes Werken, zu veröffentlichen, führte jedoch sein Vorhaben nicht aus. Die geschriebene Partitur empfahl er in seinem „Kunstmagazin" für den Preis von 20 Louisd'or. Ein Exemplar (3 starke Bände) befindet sich in der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek in Berlin.

„Claudine von Villabella", Operette in 3 Akten von Goethe, Musik von Christian Gottfried Weber (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1793 im herzoglichen Hoftheater zu Stuttgart. Das genaue Datum läßt sich nicht ermitteln, da mit dem Brande des Hoftheaters 1803 das ganze Aktenmaterial verloren ging.

„Claudine von Villabella", Singspiel in 3 Akten von Goethe, Musik von Friedrich Ludwig Seidel (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt um das Jahr 1795 in einem Privattheater zu Berlin. Die Musik fand gute Aufnahme und erregte das Interesse B. A. Webers für den Komponisten.

„Claudine von Villabella", Singspiel in 3 Akten von Goethe, Musik von Karl Blum (ungedruckt). Nach Schillings Lexikon im Jahre 1810, in Berlin, zur Aufführung gelangt. Dies

muß sich jedoch auf ein Privattheater beziehen, denn die Berichte des kgl. Nationaltheaters enthalten keine Angaben über die Aufführung des Blumschen Singspiels.

„Claudine von Villabella", Singspiel in 3 Akten von Goethe, Musik von Traugott Maximilian Eberwein (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt, mit vielem Beifall, Mittwoch, den 25. September 1816, im fürstlichen Hoftheater zu Rudolstadt, unter Leitung des Komponisten. Mit dieser Musik wurde das Singspiel später auch im Hoftheater zu Dessau gegeben.

„Claudine von Villabella", Singspiel in 3 Akten von Goethe, Musik von Johann Christoph Kienlen (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 30. April 1818, im kgl. Schauspielhause zu Potsdam; Mittwoch, den 8. Mai, im kgl. Nationaltheater zu Berlin.

„Claudine von Villabella", Oper in 3 Akten von Goethe, Musik von Franz Schubert. Komponiert 1815 in Wien. Das Manuskript dieses Werkes ist 1885 durch Herrn Friedländer in Wien, den geschätzten Schubertforscher, aufgefunden. Leider ist nur der erste Akt vorhanden, das Übrige ist bei einem Brande verloren gegangen.

„Claudine von Villabella", Singspiel in 3 Akten von Goethe, Musik von Franz Gläser (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 13. Februar 1826, in Pest, unter Leitung des Komponisten (Claudine: Frl. Roser; Rugantino: Herr Fischer). Die Musik, mit Fleiß gearbeitet, zeichnet sich durch melodischen Reiz und Lieblichkeit aus und fand sehr günstige Aufnahme.

„Claudine von Villabella", Oper in 3 Akten von Goethe, Musik von Joseph Drechsler (ungedruckt). Aufgeführt um das Jahr 1830 im Theater in der Leopoldstadt zu Wien, unter Leitung des Komponisten.

„Claudine von Villabella", Oper in 3 Akten, Text nach Goethes gleichnamigem Singspiel von M. Garve, Musik von J. H. Franz (Pseudonym für Graf Bolko von Hochberg). Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 25. Februar 1864, im großherzoglichen Hoftheater zu Schwerin, mit Frl. Barre in der Titelrolle und Herrn de Ahna als Don Pedro. Die Musik lehnt sich in vielen Stücken an Mozart an. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text 1864, bei Bote und Bock in Berlin.

Lila.

Schauspiel in 4 Aufzügen.

„Lila", Singspiel mit Tänzen in 4 Akten von Goethe, Musik von Johann Friedrich Reichardt (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1791, in Berlin. Die Herausgabe des Singspiels (im 4. Teile der Musik zu Goethes Werken) kam nicht zu stande, auch geben die uns zugänglichen Berichte keinerlei Andeutungen über eine Aufführung. Die geschriebene Orchesterpartitur empfahl Reichardt in seinem „Kunstmagazin" für den Preis von 12 Louisd'or. — Zwei Lieder aus dem Schauspiel „Lila" befinden sich im 2. Bande (Seite 46 und 47) der Gesamtausgabe Goethescher Lieder, Oden und Balladen (1809, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig): „Feiger Gedanken" (lebhaft, doch nicht zu geschwind, D-moll C) und: „Wir helfen gerne" (sanft und mit anwachsender Stimme, Es-dur $^2/_4$), letzteres für 3 weibliche Stimmen. Diese Lieder sind jedoch nach Reichardts Angabe neu komponiert, also nicht dem Singspiele von 1791 entlehnt.

„Lila", Schauspiel mit Gesang, Chören und Tänzen von Goethe, Musik von Friedrich Ludwig Seidel (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 9. Dezember 1818, im kgl. Nationaltheater zu Berlin, unter Leitung des Komponisten (Lila: Frl. Eunike).

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Bässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken.

Inhalt: Ouverture (Poco Larghetto E-dur $^3/_4$; Allegro e Vivo E-dur C). — Nr. 1. Ballet. Nr. 2. Chor („Schließt Euch in unsere Reih'n"). — Nr. 3. Terzett („Laßt ungestört uns wagen"). — 2. Akt. Nr. 4. Melodram („Süßer Tod") und Arie der Lila („Ich schwinde, verschwinde"). — Nr. 5. Arie des Magus („Feiger Gedanken"). — Nr. 6. Chor und Tanz („Mit leisem Geflüster"). — Nr. 7. Lied Almaides und Chor der Feen („Sei nicht beklommen"). — Nr. 8. Arie der Lila („Ich fühle die Güte"). — Nr. 9. Almaide und Chor der Feen („Wir helfen gerne"). — 3. Akt. Nr. 10. Zwischenakt. — Nr. 11. Tanz der Gefangenen. Nr. 12. Duett („Bleib und erwirb den Frieden"). — Nr. 13. Tanz der Dämonen. — Nr. 13b. Arie der Lila („Ich biete Dir Trotz"). — Nr. 14. Terzett und Chöre der Feen und Gefangenen („Sterne! er ist nicht ferne"). — 4. Akt. Nr. 15. Zwischenakt. — Nr. 16. Terzett („Alle diese bangen Stunden"). — Nr. 17. Lied mit Chor („Auf, aus der Ruh"); Chor und Tanz. — Nr. 18. Arie der Lila („Am Ziele!"). — Nr. 19. Chor mit Tanz („Nimm ihn zurück").

Die Musik Seidels bekundet viel Fleiß, namentlich zeichnet sich Lilas Partie durch dankbare Gesänge aus. Die vollständige Orchester-

Partitur (2 Bände) befindet sich in der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek in Berlin.

Scherz, List und Rache.

Singspiel in 4 Aufzügen.

„Scherz, List und Rache", Singspiel in 4 Akten von Goethe, Musik von Christoph Kayser (ungedruckt). Goethe erwähnt dieses Singspiels in seinem Briefwechsel mit Zelter (Band II Seite 121), jedoch ist über eine Aufführung (vielleicht in Weimar?) nichts zu ermitteln. Die Ouverture und den ersten Akt sandte Goethe zur Beurteilung an Zelter. Die Musik nähert sich dem Stile Glucks.

„Scherz, List und Rache", Singspiel in 4 Akten von Goethe, Musik von Peter von Winter (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt im Jahre 1784 in Wien. Nähere Nachrichten über das Werk mangeln gänzlich.

„Scherz, List und Rache", Singspiel in 4 Akten von Goethe, Musik von Johann Christoph Kienlen (ungedruckt). Über die Zeit der ersten Aufführung ist nichts Sicheres festzustellen, jedenfalls fällt dieselbe in das Jahr 1805 und geschah unter Leitung des Komponisten in Augsburg.

„Scherz, List und Rache" komische Oper in 1 Aufzug, Text nach Goethe, Musik von Max Bruch Op. 1 (Ferdinand Hiller gewidmet). Ein Jugendwerk des großen Künstlers, komponiert in seinem 19. Lebensjahre, 1856—57, in Köln. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text, Oktober 1857, bei Bartholf Senff in Leipzig; die Ouverture einzeln auch für Pianoforte zu 4 Händen, 1859 ebendaselbst. Bruch hat in diesem Werke aus dem langgesponnenen, vieraktigen Singspiel eine einaktige komische Oper geschaffen, und zwar zum Vorteile der Dichtung selbst, denn so drastisch auch der Kern der Handlung ist, so ermüdend wirkt das Original wegen seiner lang ausgedehnten Form. Bruch hat es verstanden, eine sich dem Text natürlich anschmiegende Art von Konversationsmusik zu schaffen, und so eine lebensfähige komische Oper zu gestalten. Die Musik zeugt von leichter Erfindung und Formentalent auf dem soliden Grunde edlen Kunstsinnes und wahren Gefühls. Die Operette ist sehr leicht darzustellen, sowohl in Bezug auf die Scenerie, wie auf die Musik. Personen sind nur drei: Scapine (Sopran), Scapin (Tenor), und der Doktor (Bariton). Das Stück atmet Einfachheit und Anmut und bildet mit diesen Eigenschaften einen grellen Gegensatz zu den derb-komischen Operetten der Neuzeit. Bald liegt der Reiz in einer pikanten Text-

stelle, bald in einer netten Melodie, dann wieder in dem Scenischen, endlich auch in allem zusammen; immer spielt das Komische und Empfindsame hübsch in einander.

Mahomet.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Voltaire.

Ouverture zu Goethes „Mahomet" von Albert Schaefer Op. 25 (F-moll). Komponiert im Mai 1885, in Lübeck.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten (die 2te abwechselnd Piccolo), 2 Oboen (die 2te abwechselnd Englisch Horn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Triangel, Große Trommel und Becken.

Die Einleitung bildet ein tragischer Satz im langsamen Tempo (Andante mesto F-moll $^{3}/_{4}$), dem sich die eigentliche Ouverture (Allegro ₵ 𝅗𝅥 = 96), mit leichten Anklängen an die türkische Musik, anschließt.

„Mahomet", Oper von Peter von Winter. Komponiert und zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1816, in Mailand. Die Oper ist auf einen italienischen Text (Il Maometto) komponiert und fand freundliche Aufnahme. Name des Textdichters ist unbekannt geblieben. Von einer Aufführung der Oper außerhalb Italiens ist nichts bekannt geworden. Im Druck erschien nur die Ouverture in Orchesterstimmen, August 1820, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig; dieselbe wurde bis um die Mitte dieses Jahrhunderts in den Konzertsälen häufig vorgetragen.

„Mahomet", Oper in 5 Akten von Dr. Ph. Wolff, Musik von Hermann Zopff Op. 21. Komponiert und aufgeführt in den Jahren 1857—58, in Weimar. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text 1863, bei Trautwein (jetzt Bahns Verlag) in Berlin. Ob und wie weit sich diese Oper an das Voltaire-Goethesche Trauerspiel anlehnt, ist nicht näher bekannt geworden.

Torquato Tasso.

Ein Schauspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Goethes „Tasso" von Johann Friedrich Reichardt (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1791 in Berlin, jedoch nie zur Aufführung gelangt. Nach Reichardts Andeutungen in seinem „Kunstmagazin" sollte diese Musik aus Ouverture und einigen Scenen (auch

wohl Zwischenaktsspielen) bestehen; auch beabsichtigte er die Komposition in den fünften Teil seiner Musik zu Goethes Werken im Klavierauszuge aufzunehmen. Er führte seinen Plan jedoch nicht vollständig aus, und die Musik zu „Tasso" blieb unbekannt. Ein Monolog aus Tasso erschien 1809 im vierten Teil der Gesamtausgabe seiner sämtlichen Kompositionen Goethescher Lieder, Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Ouverture zu „Torquato Tasso" von Anton Emil Titl. Erstes Orchesterwerk des Komponisten, jedenfalls Anfang der dreißiger Jahre komponiert. Über die erste Aufführung ist nichts festzustellen.

Ouverture zu Goethes „Torquato Tasso" von Karl Schulz-Schwerin. Komponiert im Jahre 1870; zum ersten Male aufgeführt 1872 in Rostock. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und vierh. Klavierauszug 1875 bei E. Eulenburg in Leipzig. Von späteren Aufführungen sind zu nennen: Gewandhaus, Euterpe und Büchnersche Kapelle in Leipzig, Tonkünstler-Versammlung in Baden-Baden rc.

„Tasso", Konzert-Ouverture von Karl Joseph Brambach Op. 30. Komponiert im Jahre 1871; im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Klavierauszug 1874, bei Gustav Cohen in Bonn. Unter den vielen Aufführungen der Ouverture bald nach dem Erscheinen derselben ist diejenige in einem Gürzenich-Konzerte zu Köln, Sonnabend, den 3. April 1875, unter Leitung des Komponisten zu nennen. Die Charakteristik ist, wie bei Goethe, eine erregte, leidenschaftliche; der Schlußsatz klingt mit demselben Motiv aus, welches sich schon in der Einleitung vorfindet, aber in Moll.

„Tasso", Symphonische Dichtung von Franz Liszt. Im Druck erschienen die Partitur im April 1856, die Orchesterstimmen im August 1881, ferner auch der vierhändige Klavierauszug, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Dem Titel des Werkes ist noch eine weitere Bezeichnung beigegeben: Lamento e Trionfo, Klage und Triumph, welche den Inhalt der symphonischen Dichtung im allgemeinen charakterisiert. Liszt hat seinem Werke ein Vorwort vorangeschickt, in dem wir Aufschluß über die Entstehung, das Wesen und die Komposition der Dichtung erhalten, und das wir deshalb hier zum Abdruck bringen:*)

„Im Jahre 1849 wurde in ganz Deutschland der hundertjährige Geburtstag Goethes durch Feste verherrlicht; das Theater in Weimar, wo wir uns damals befanden, feierte den 28. August durch eine Darstellung des ‚Tasso'.

*) Mit freundlicher Bewilligung der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das herbe Geschick dieses unglücklichen Dichters hat den beiden größten Poeten, welche Deutschland und England im letzten Jahrhundert hervorbrachten, Stoff zu dichterischen Gebilden gegeben: Goethe und Byron. Goethe, dem das glänzendste Lebenslos fiel, Byron, welchem die Vorzüge des Ranges und der Geburt durch die tiefsten Dichterleiden verkümmert wurden. Wir wollen nicht in Abrede stellen, daß, als wir im Jahre 1849 den Auftrag bekamen, eine Ouverture zu Goethes Drama zu schreiben, das ehrfurchtsvolle Mitleid, mit welchem Byron die Manen des großen Dichters beschwört, einen vorherrschend bestimmenden Einfluß auf unsere Gestaltung dieses Gegenstandes übte. Aber Byron konnte, indem er Tasso im Kerker selbstredend einführt, mit der Erinnerung der tödlichen Schmerzen, denen er in seiner Klage eine so hinreißende Gewalt edlen Ausdrucks verleiht, nicht das Andenken des Triumphes verbinden, durch welchen dem ritterlichen Sänger des „Befreiten Jerusalem" eine späte aber glänzende Vergeltung ward. Wir wollten diesen Gegensatz schon im Titel des Werkes klar aussprechen und unser Bestreben ging dahin, in Tönen die große Antithese des im Leben verkannten, im Tode aber von strahlender Glorie umgebenen Genius zu schildern, von einer Glorie, welche mit vernichtenden Strahlen in die Herzen der Verfolger trifft. Tasso liebte und litt in Ferrara, er wurde in Rom gerächt, und er lebt noch heute in den Volksgesängen Venedigs. Diese drei Momente sind von seinem unvergänglichen Ruhme untrennbar. Um sie musikalisch wiederzugeben, riefen wir zuerst seinen großen Schatten herauf, wie er noch heute an Venedigs Lagunen wandelt; dann erschien uns sein Antlitz stolz und schwermütig den Festen Ferraras zuschauend, wo er seine Meisterwerke geschaffen, und folgten wir ihm endlich nach Rom, der ewigen Stadt, die ihm die Ruhmeskrone reichte und so den Märtyrer und Dichter in ihm feierte.

Lamento e Trionfo: So heißen die beiden großen Kontraste im Geschick der Poeten, von denen mit Recht gesagt wurde, daß, ob auch oft mit Fluch ihr Leben belastet werde, nimmer der Segen ausbleibe auf ihrem Grabe. Um aber unsrer Idee nicht allein die strenge Autorität, sondern auch den Glanz der Thatsachen zu verleihen, entlehnten wir selbst die Form zu ihrer künstlerischen Gestaltung aus der Wirklichkeit, und wählten deshalb zum Thema unseres musikalischen Gedichtes die Melodie, auf welche wir venetianische Lagunenschiffer drei Jahrhunderte nach des Dichters Tode die Anfangsstrophen seines „Jerusalem" singen hörten:

Canto l'armi pietose e'l Capitano,
Che'l gran Sepolcro liberò di Cristo!

Das Motiv selbst hat eine langsame Bewegung, es teilt die Empfindung seufzender Klage, monotoner Schwermut mit; die Gondoliere geben ihm aber durch das Ziehen gewisser Töne eine ganz eigentümliche Färbung, und die melancholisch gedehnten Klänge machen aus der Ferne

einen Eindruck, als wenn lange Streifen verklärten Lichtes vom Wellenspiegel zurückgestrahlt würden. Dieser Gesang hatte uns einst lebhaft ergriffen, und als wir später Tasso musikalisch darstellen sollten, drängte er sich uns gebieterisch zum Text unserer Gedanken auf, als ein immer fortlebender Beweis der Huldigung seiner Nation für den Genius, dessen Treue und Anhänglichkeit Ferrara so schlecht vergalt. Die venetianische Melodie ist so voll von unheilbarer Trauer, von nagendem Schmerz, daß ihre einfache Wiedergabe genügt, um Tassos Seele zu schildern. Sie giebt sich dann, ganz wie die Einbildung des Dichters, den glänzenden Täuschungen der Welt, der trügerischen, gleißenden Koketterie jenes Lächelns hin, dessen Gift die schreckliche Katastrophe herbeiführte, für welche scheinbar keine irdische Vergütung möglich war, und welche dann doch zuletzt auf dem Kapitol mit einem Mantel überdeckt wurde, der in einem reineren Purpur glänzte, als der des Alphons."

Dieser Symphonischen Dichtung ließ Liszt 1877 noch einen Epilog: „Triomphe funèbre du Tasse" folgen, dem eine Stelle aus Abt Serassis: „Leben Torquato Tassos", das feierliche und prächtige Leichenbegängnis des Dichters schildernd, zu Grunde liegt.

„Torquato Tasso", Lyrische Oper in 4 Akten, Text von Feretti, Musik von Gaëtano Donizetti. Zum ersten Male aufgeführt im Herbst 1833 im Teatro Valle in Rom. Die Hauptrollen sangen Ronconi (Torquato Tasso), Poggi, Laureti und Frl. Spech. Die Oper errang großen Beifall, trotzdem dieselbe in einem sehr leichten und gefälligen Stile geschrieben ist, und der Musik die für den Stoff notwendige Tiefe einer gründlichen Wissenschaft mangelt. Die Oper enthält viele musikalische Schönheiten, wie das Duett zwischen Torquato und Geraldini: „In un' estasi", die Kavatine der Leonora: „Io l'udia", und namentlich das Duett zwischen Eleonora und Geraldini, welches als die vorzüglichste Nummer des ganzen Werkes bezeichnet werden darf. Ein prächtiger Chor und das Finale des zweiten Aktes sind großartig angelegt und effektvoll. In Frankreich erzielte Baroilhet mit der Rolle des Torquato Tasso große Erfolge; in Deutschland ist die Oper gar nicht oder selten nur zur Aufführung gelangt. Das Libretto soll interessant gearbeitet sein.

Im Druck erschien die Oper bei F. Lucca in Mailand.

Ob das **lyrische Monodrama „Tasso"**, gedichtet von Gustav Karsch, komponiert von Karli Zöller, auf den Pfeilern des Goetheschen Schauspiels ruht, ist unbekannt geblieben.

Proserpine.

Ein Singspiel.

„Proserpine", Singspiel von W. v. Goethe, Musik von Karl Eberwein (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 3. Februar 1815, im großherzoglichen Hoftheater zu Weimar. Die Musik fand vielen Beifall, und wird von Goethe in dessen Briefwechsel mit Zelter (Band II, Seite 180) lobenswert erwähnt. Von einer Aufführung außerhalb Weimars ist nichts bekannt geworden. Die Ouverture (G-moll) dieser Musik erschien in Orchesterstimmen, als Op. 17, im September 1826, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Sie ist im Mozartschen Stile gehalten und fand bis in die Neuzeit häufig Aufführung im Konzertsaal.

„Proserpine", Oper in 2 Akten, Text von de la Ponte, Musik von Peter von Winter (ungedruckt). Komponiert und zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1804, im kgl. Theater zu London. Sonnabend, den 7. Dezember 1816, auch in Paris. Ob dieser Oper das Goethesche Singspiel zu Grunde liegt, war nicht mit Sicherheit festzustellen. Im Druck erschien die Ouverture in Orchesterstimmen im November 1808, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Ein Lied aus dem Goetheschen Singspiele: „Laß dich genießen" (etwas lebhaft As-dur $^2/_4$), komponiert von Johann Friedrich Reichardt, erschien im Jahre 1809, für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung, im 2. Teile (Seite 44) der Gesamtausgabe Goethescher Lieder, Oden und Balladen, gedruckt bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Faust.

Eine Tragödie in 2 Teilen.

(Erster Teil veröffentlicht 1806; zweiter Teil vollendet 1831.)

Die Faustsage war von jeher bereits ein Lieblingsstoff der deutschen Volksdichtung, namentlich war es die Bühne, welche die Sage mit ihren Wundern und Zaubergewalten in allen möglichen und denkbaren Formen zur Darstellung brachte. Eine unzählige Menge von Bühnenwerken entstanden in dem Laufe der Zeit, von denen wir, da sie vorübergehend auch auf die Tonkunst ihre Einwirkung ausübten, folgende erwähnen: Marlowe: „Doktor Faustus"; — Schink: „Faust", Oper von F. Methfessel (komp. 1801); — „Fausts Leben und Thaten" (Musik von Strauß) 1814; — „Faust", Oper von Bernard, Musik von Spohr (1814); — „Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt", Musik von Lickl (1815 in Wien); — „Faust", Tragödie von Klingemann, Musik von Schulz (1816); — „Doktor Fausts Mantel", Zauberspiel, Musik von Müller (1817 in Wien); — „Faust", Melodram von Holtei, Musik von C. Blum (1829 in Berlin) 2c. Da wir es jedoch hier nur mit dem Goetheschen Faust, mit Gretchen und

Mephisto zu thun haben, so seien diese Werke nur vorübergehend erwähnt. Das Erscheinen der Goetheschen Faust-Tragödie hat elektrisierend auf die Tonkunst eingewirkt, es entstand eine große Anzahl von Kompositionen, welche teils die lyrischen Momente des Dramas durch den Reiz des Gesanges und den Klang der Instrumente erheben und verschönern, teils die reiche Wunderwelt, das phantastisch bunte Spiel all' der Zaubergestalten in selbständigen Instrumentalbildern schildern und veranschaulichen sollen. — Über die erste Aufführung des Goetheschen Faust ist viel disputiert worden. Goethe selbst trug sich zu Ende des Jahres 1810 mit dem Gedanken herum, den Faust (d. h. den ersten Teil desselben) „wie er ist, insofern es nur einigermaßen möglich werden will", auf die Bühne zu bringen. Er bat Zelter, daß dieser ihm mit einiger Musik beistehen möge; Zelter lehnte jedoch ab, und auch Goethe ließ seine Idee bald wieder fallen. Im Jahre 1820 brachte Fürst Radziwill in hohen Kreisen einige Fragmente der Dichtung zur scenischen Darstellung und benutzte dazu Teile seiner Musik. 1825 folgte die englische Oper von Bishop, und 1827 die französische von Béaucourt mit Goethescher Grundlage. Am 8. November 1828 gelangte Faust als Schauspiel in französischer Sprache im Théâtre de la porte St. Martin zu Paris zur Aufführung, über die sich Goethe (Briefwechsel mit Zelter V, 146) sehr mißliebig äußerte. Die Hauptpersonen sind beibehalten, doch ist alles durcheinander gewürfelt und verstümmelt. Die erste, für die deutsche Bühne maßgebende Aufführung des Goetheschen Faust erfolgte Montag, den 19. Januar 1829, im Hoftheater zu Braunschweig nach der August Klingemannschen Bearbeitung, welche dieser auf besondere Veranlassung des Herzogs Karl hergestellt hatte. Schütz gab den Faust, Marr den Mephisto, Frau Berger das Gretchen. Am 8. Juni desselben Jahres folgte Hannover, am 28. August (zur Feier von Goethes Geburtstag) Leipzig, und tags darauf, Sonnabend, den 29. August 1829, Weimar unter Goethes eigener Direktion. Durand gab den Faust, La Roche den Mephisto, Frl. Karoline Lortzing das Gretchen. Seitdem erschien der „Faust" in zahlreichen Bearbeitungen und Einrichtungen auf allen Bühnen Deutschlands und des Auslandes.

Musik zu Goethes „Faust" von Johann Friedrich Reichardt (ungedruckt). Reichardt spricht in dem chronologischen Verzeichnis seiner Werke im „Kunstmagazin", 1791, von einer Musik zum „großen Faust" seiner Komposition und beabsichtigte dieselbe im Klavierauszuge in den 6. Teil seiner Musik zu Goethes Werken aufzunehmen. Auf Grund dieses Verzeichnisses zählen auch Ledebur und Schletterer eine Faustmusik unter den Kompositionen Reichardts auf. Es ist jedoch fraglich, ob diese Musik (außer einigen Liedern und Gesängen) jemals bestanden hat. Reichardt selbst giebt nicht die geringste nähere Andeutung und Bezeichnung über das Werk, und zählt dasselbe in seinem Verzeichnis zuletzt auf. Gewiß hat es in seiner Absicht gelegen, den Faust zu komponieren, und ohne Zweifel würde er sein Vorhaben, die Komposition im 6. Teile der Musik zu Goethes Werken zu veröffentlichen, ausgeführt haben, wenn ihm nicht die plötzliche Wendung seines Geschickes an der Vollendung seines Unternehmens hinderlich geworden wäre. Ein Lied aus Faust: „Der König in Thule" (langsam und schauerlich leise G-moll C) hat Reichardt 1809, in den dritten Band (Seite 19) der Gesamtausgabe Goethescher Lieder, Leipzig bei Breitkopf und Härtel, aufgenommen.

Musik zu Goethes „Faust" (erster Teil) **von Anton Heinrich Fürst von Radziwill.** Im Druck erschienen die vollständige Orchester-Partitur im Jahre 1835, der Klavierauszug mit Text und die Chorstimmen 1836, als Eigentum der Singakademie bei Trautwein (jetzt Bahns Verlag) in Berlin. Wann die Musik von dem Fürsten begonnen, ist nicht genau festzustellen, doch wurde bereits Dienstag, den 1. Mai 1810, der Osterchor „Christ ist erstanden" in der Singakademie zu Berlin zum ersten Male gesungen. Einzelne Abschnitte, verbunden mit einer scenischen Darstellung des „Faust", brachte der Fürst selbst am Geburtstage seiner Gemahlin, der Prinzessin Luise, im Jahre 1820, im Königlichen Schloß Monbijou vor hohen Herrschaften zur Aufführung, wobei ihn der kgl. Kapellmeister G. A. Schneider besonders thätig unterstützte. Vollendet wurde das Werk jedoch erst im Jahre 1830, und erst nach dem Tode des Fürsten wurde der größte Teil desselben von der Singakademie und den Mitgliedern der kgl. Kapelle am 26. Oktober 1835 in Berlin öffentlich vorgetragen. Dienstag, den 15. Mai 1838, wurden verschiedene Gesangsstücke der Radziwillschen Musik zum ersten Male im Theater, bei einer Darstellung des „Faust" im kgl. Schauspielhause zu Berlin benutzt, und zwar im Verein mit der Lindpaintnerschen Komposition, welche die Ouverture, Entre-Akte und auch einige Lieder lieferte. Eine Aufführung des Musikwerkes in seinem ganzen Umfange hat noch nicht stattgefunden, da dasselbe zu umfangreich ist. Die Singakademie, welcher der Fürst seit einer langen Reihe von Jahren als Beschützer und Anhänger freundlich zugethan war und der er sein Werk auch vermacht hat, führt öfter zu seinem Gedächtnis Teile der Musik auf.

Inhalt: Erster Teil: Entrata (nach der Mozartschen Quartett-Fuge aus C-moll). — Nr. 1. Melodram (Ihr schwebt, ihr Geister). — Nr. 2. Chor der Engel (Christ ist erstanden), im Anschluß Chor der Weiber und Chor der Jäger. — Nr. 3. Bettlerlied (Ihr guten Herrn). — Nr. 4. Geschwind-Marsch, Chor der Soldaten (Burgen mit hohen Mauern). — Nr. 5. Bauern unter der Linde, Tanz und Gesang (Der Schäfer putzte sich zum Tanz). — Nr. 6. Melodram (Was stehst du so). — Nr. 7. Choral in der Kirche, Melodram (Verlassen hab' ich Feld und Auen). Chor der bösen Geister (Drinnen gefangen ist einer). — Nr. 8. Geisterchor (Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben). — Nr. 9. Beschwörung (Der Herr der Ratten und der Mäuse). — Nr. 10. Geisterchor (Weh! Du hast sie zerstört). — Nr. 11a. Geisterchor (Eingelegter Text von Goethe: „Wird er schreiben"). — Nr. 11b. Geisterchor (Hinauf, hinaus, kühn und munter). — Zweiter Teil. Nr. 12. Vorspiel und Scene in Auerbachs Keller (Das liebe, heil'ge röm'sche Reich). — Nr. 13. Lied des Brander (Es war eine Ratt' im Kellernest). — Nr. 14. Lied des Mephistopheles (Es war einmal ein König). — Nr. 15. Quartett (Trauben trägt der Weinstock). — Nr. 16. Scene im Zimmer, Melodram (Ich gäb' was

drum) und Lied (Es war ein König in Thule). — Nr. 17. Recitativ und Arie des Faust (Wenn ich empfinde). — Nr. 18. Scene im Garten, Melodram (Ich fühl' es wohl), Duett (Allein gewiß, ich war recht bös' auf mich). — Nr. 19. Quartett (Die Nacht bricht an). — Nr. 20. Gretchen am Spinnrade (Meine Ruh' ist hin). — Nr. 21. Scene im Zwinger. Gretchen vor dem Andachtsbilde der Mater dolorosa (Ach neige, du Schmerzensreiche). — Nr. 22. Lied des Mephistopheles (Was machst du mir vor Liebchens Thür). — Nr. 23. Seelenamt im Dom (Wie anders, Gretchen, war dir's). — Nr. 24. Scene im Kerker (Meine Mutter die Hex'). — Nr. 25. Anhang: Hexenscene (gehört eigentlich zwischen Nr. 15 und 16, und ist von Radziwill nur skizziert).

Der ganzen Anlage nach zwar nicht für die Darstellung des „Faust" auf der Bühne bestimmt, kann dieses Werk dennoch als ein integrierender Teil zur Goetheschen Tragödie (erster Teil) angesehen werden. Radziwills größtes Verdienst ist ihm auf dem Gebiete der Vokalmusik, in der Komposition der Lieder, Chöre und Gesänge zuzugestehen. Als Ouverture, in welcher er die ganze Frucht seines reichen Studiums der Dichtung hätte musikalisch niederlegen können, wählte er die Mozartsche Quartett-Fuge aus C-moll, der er einen Kopf und eine Coda beifügte. Die Hexenscene hinterließ er nur skizziert, dieselbe wurde von Rungenhagen vollständig ausgeführt, und die Walpurgisnacht, welche viele Komponisten in herrlichen und charakteristischen Orchesterbildern geschildert haben, ließ er gänzlich unbeachtet. An der Instrumentation des ganzen Werkes soll (nach Ledebur) G. A. Schneider wesentlichen Anteil genommen haben. Über die Komposition und die Geschichte der Radziwillschen Faustmusik teilt uns die Vorsteherschaft der Berliner Singakademie, welche die Herausgabe des Werkes veranstaltete, in einem der Partitur und dem Klavierauszuge beigegebenen Vorbericht näheres mit; wir nehmen Veranlassung, einen Auszug desselben hier folgen zu lassen:

„Die Freunde edlerer Tonkunst empfangen in den Kompositionen des Fürsten Radziwill zu Goethes Faust ein Kunstwerk von eigentümlich hohem Werte, denn in ihm hat der Hochverehrte Fürst, dessen frühes Dahinscheiden wir betrauern mußten, sich selbst seiner Mit- und Nachwelt hinterlassen, indem er mit glücklichem Gelingen hier die ganze Fülle seines tiefen und reichen Gemütes in Tönen auszusprechen strebte, und alle Kräfte seines herrlichen Talentes zur musikalischen Auslegung eines mit Begeisterung von ihm geliebten Gedichtes aufbot. Es war dies eine unablässig festgehaltene Aufgabe seines Lebens; den ganzen Zeitraum seines männlichen Alters hat er auf die fortschreitende Lösung derselben verwendet und erst nach vieljähriger Arbeit, drei Jahre vor seinem Ende († den 7. April 1833), in seinem Werke sich selbst genügt.

Aus so beharrlicher Liebe, Treue und Strenge im Arbeiten muß aber um so sicherer das Vortreffliche hervorgehen, je mehr sich dieselbe

so mit tief poetischem Geiste und eigentümlichen künstlerischen Gaben paart, wie dies bei dem verewigten Fürsten der Fall war. Er vereinigte mit ausgezeichneter Virtuosität im Spiele eines Instruments, des Violoncells, dessen Anwendung auch im Faust des Meisters Vorliebe für dasselbe ahnen läßt, — eine auf emsiges Studium und reiche Anschauung begründete umfassende Kenntnis aller Mittel und bedeutenden Erzeugnisse der Kunst; und dies herrlich gebildete Vermögen, Organ eines eigentümlich-schöpferischen Geistes, ward beherrscht von einem Geschmack, in dem der reine Adel seiner Gesinnung unverkennbar sich ausspricht. Wie Er vermöge seiner hohen Stellung mit dem Weltwesen wohl vertraut, doch in seinem ganzen Leben das sittlich edle und reine Herz bewährte, dem das Schauen Gottes verheißen ist: so war es Ihm auf dem Gebiete der Musik gegeben, die weltliche Fülle und Mannigfaltigkeit der Kunstmittel, die dem Geiste der neueren Zeit entspricht, mit einer Kraft aus der Höhe zu durchdringen, und bei der lebendigsten Frische, ja scheinbaren Wildheit des Stils, wo der Stoff sie forderte, immer in der Region der Schönheit fortzuschweben, welche hoch über dem, durch die verirrte neuere Kunst leider nur zu oft allein erstrebten, gemein sinnlichen Reize liegt. Daß ein Mann und Meister dieser Art vorzugsweise berufen war, ein Gedicht, wie Goethes Faust, mit dem Schmucke auszustatten, welchen die Musik einem solchen Werke verleihen kann, bedarf keiner Erörterung. Dagegen möchten hier einige Worte über die eigentümliche Art, wie der Fürst jenes Unternehmen aufgefaßt, an ihrer Stelle sein.

Es ist die Rede von Goethes Faust in der älteren Gestalt*), wonach das Ganze mit Gretchens verhallendem Rufe im Kerker schließt. Dies Drama mit Musik zu verweben, ist insofern ein sehr nahe liegender Gedanke, als das Gedicht an mehreren Stellen auch der Form nach lyrisch wird, ja an einigen, bei scenischer Darstellung, den Gesang unbedingt fordern würde. Daher haben denn mehrere der darin vorkommenden Lieder und affektvollen Monologe schon früher entsprechende Melodien gefunden. Aber in umfassenderem Sinne ergriff jenen Gedanken Fürst Radziwill, indem er, — wie aus seinem Werke selbst ersichtlich — nicht nur das Einzelne, was durch seine Form gleichsam von selbst in die Sphäre der Musik sich emporhob, melodisch beflügelte, sondern die ganze Handlung anschaute wie vom lauschenden Geiste der Musik stets nahe umschwebt, sodaß, wo nur immer die Worte zu einem diesen Geist ansprechenden Inhalte sich wenden, seine antwortende Stimme zu begleitenden Harmonien erwacht. Indem nun hieraus für bedeutende Teile des Gedichtes eine melodramatische Behandlung sich ergab, die um so ergreifender wirkt, je gewaltiger darin die in dem Drama selbst vorausgesetzte Geisternähe fühlbar wird, entstand zugleich

*) Es ist mit diesen Worten der „erste Teil" des Faust gemeint; der zweite Teil war zur Zeit der Herausgabe der Musik noch neu.

zwischen den Worten und Tönen eine erfolgreiche Wechselwirkung; das Gedicht selbst konnte sich in dem wunderbaren Elemente der Musik, von dem es umflossen wird, nicht unverändert erhalten, und der Dichter gestattete, ja er bot selbst Erweiterungen des Textes, damit die ihm verbündete Macht der Töne in ihrer ganzen Fülle sich offenbaren möchte. So sind mit künstlerischer Notwendigkeit (Nr. 23) die wenigen Zeilen des Dies irae in der Kirchenscene zu einem vollständigen Requiem erweitert; in Nr. 11 aber die Worte des Mephistopheles: „Blut ist ein ganz besondrer Saft“ von Goethe selbst, der Komposition des Fürsten zu Liebe, durch Anfügung einiger Zeilen zu einem Geisterchor umgestaltet und am Schlusse derselben Scene eine Fortsetzung dieses Geisterchores vom Dichter eingelegt. Auch der Gartenscene (Nr. 19) gab Goethe einen für die musikalische Behandlung eigentümlich berechneten Zusatz. Dagegen hat der Komponist gerade da, wo ihm das unbestreitbarste Recht zu ganz unabhängigem Schalten zuzustehen schien, in der Introduktion (Ouverture) mit bescheidener Entsagung, die Mozartsche Quartett-Fuge aus C-moll, welche ihm den Charakter des Gedichts unübertrefflich auszudrücken schien, als Hauptteil der Entrata hingestellt. Dem Fürsten gehört die kurze Einleitung, welche mit der Dominante jener Tonart beginnt; ferner die zum Monolog hinführende Schlußwendung, sowie die vollständige Instrumentation des ganzen Musikstückes.

Die tiefere Würdigung des solchergestalt entstandenen großartigen Werkes ist als gewiß bald reifende Frucht seiner eigenen Wirkung zu erwarten. Jedenfalls aber dürfte um der ergreifenden Wahrheit willen, die sich in der musikalischen Auffassung des Gedichtes offenbart, sowie wegen der lebendigen Charakteristik und eigentümlich gemütlichen Tiefe, die hier zur Anschauung gebracht wird, das Ganze ein geliebtes und verehrtes Gemeingut des deutschen Volkes, aus dessen eigensten Wesen Musik wie Gedicht entstammte, werden und bleiben.“

Musik zu Goethes „Faust“ (erster Teil) **von Karl Eberwein** (ungedruckt). Komponiert 1828—29 zu Goethes Bühnen-Einrichtung, zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 29. August 1829, im großherzoglichen Hoftheater zu Weimar. Die Musik bestand aus der Ouverture, 7 Zwischenaktsmusiken, Liedern, Chören und Melodramen. Sie fand vielen Beifall, und wurde auch von mehreren andern Theatern mit Erfolg benutzt. Besonders hervorgehoben wurden der Choral „Christ ist erstanden“, sowie die kleinen Sätze aus dem Requiem. Die Original-Partitur befindet sich in der großherzoglichen Musikalien-Bibliothek zu Weimar.

Musik zu Goethes „Faust“ (erster Teil) **von Peter Joseph von Lindpaintner Op. 80** (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 2. März 1832, im kgl. Hoftheater zu Stuttgart, unter Leitung des Komponisten. Die Musik ist zu der vom Regisseur Seydelmann herrührenden Bühnen-Einrichtung des Faust komponiert worden und besteht

aus der Ouverture (Fis-moll), 5 Entre-Akten, Liedern, Chören und Melodramen. Sie hatte einen glänzenden Erfolg, und bildet an vielen Theatern noch heute die musikalische Begleitung zur Tragödie. Man hat diesem Werke häufig vorgeworfen, daß ihm Tiefe der Wissenschaft und höhere künstlerische und klassische Bedeutung abgehe, diese Mängel jedoch werden durch einen lebendigen, schönen Fluß der Melodik, durch anmutige und reizvolle Instrumentation aufgehoben, sodaß die Musik bei der Menge bald Eingang fand und sich einer beinahe volkstümlichen Beliebtheit zu erfreuen hatte. Die Ouverture fand und findet noch heute eine häufige Aufführung in den Konzertsälen, die Zwischenakte sind reich und charakteristisch ausgeführte Musikstücke, und die Gesänge (namentlich der Satz: „Dies irae, dies illa“) zeichnen sich durch ihre edle, feine Haltung aus; dabei bieten sie im Verhältnisse zu ihrer vorzüglichen Wirkung nur wenig Schwierigkeiten für die darstellenden Künstler. Im Druck erschien die Ouverture in Partitur 1858, für Pianoforte zu 2 oder 4 Händen 1871, bei C. F. Peters in Leipzig.

Musik zu Goethes „Faust“ (erster Teil) **von Louis Schloesser** (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt um das Jahr 1835, im großherzoglichen Hoftheater zu Darmstadt. Sie besteht aus Ouverture, Zwischenaktsmusik, Liedern, Chören und Gesängen, sowie melodramatischer Musik zu verschiedenen Scenen (Erscheinungen, Hexentanz ꝛc.). Im Druck erschienen nur einige Lieder bei Haslinger in Wien.

Musik zu Goethes „Faust“ (erster Teil) **von Julius Rietz** (ungedruckt). Komponiert um das Jahr 1836, in Düsseldorf, aufgeführt im Stadttheater (unter Immermanns Direktion) daselbst. Über diese Musik ist wenig bekannt.

Musik zu Goethes „Faust“ (zweiter Teil) **von Karl Gottlieb Reissiger** (ungedruckt). Dienstag, den 28. August 1849, kam zu Goethes Säkularfeier zum ersten Male zur Aufführung im kgl. Hoftheater zu Dresden: „Der Raub der Helena“ (3. Akt aus dem zweiten Teile des Faust), für die Bühne eingerichtet von Karl Gutzkow, Musik von Karl Gottlieb Reissiger.

Musik zu Goethes „Faust“ (zweiter Teil) **von Karl Eberwein** (ungedruckt). Donnerstag, den 28. Oktober 1852, kam zum ersten Male im großherzoglichen Hoftheater zu Weimar der „erste Akt des Faust zweiter Teil“, als Deklamatorium eingerichtet von Eckermann, mit der dazu komponierten Musik von Eberwein zur Aufführung. Die Musik bewegt sich in den Grenzen des Mozartschen Stiles.

Musik zu Goethes „Faust“ (zweiter Teil) **von Henry Hugo Pierson.** Sonnabend, den 25. März 1854, gelangte der zweite Teil des „Faust“, für die Bühne eingerichtet von Wollheim da Fonseca,

mit der dazu komponierten Musik von Pierson, zum ersten Male im Stadttheater zu Hamburg vollständig zur Aufführung. Später wurde diese Bearbeitung auch in Breslau, Frankfurt a. M. und Leipzig unter Friedrich Haase gegeben. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text im Jahre 1856, bei B. Schotts Söhne in Mainz, die Ouverture auch einzeln für Pianoforte zu 2 oder 4 Händen 1857 ebendaselbst.

Musik zu Goethes „Faust" (erster und zweiter Teil) **von Eduard Lassen Op. 57.** Donnerstag, den 6., und Freitag, den 7. Mai 1875, gelangte zum ersten Male: „Faust", als Mysterium in zwei Tagewerken bearbeitet von Otto Devrient, mit Musik von Ed. Lassen, im großherzoglichen Hoftheater zu Weimar, unter Direktion des Komponisten, zur Aufführung. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text im Januar 1877, bei Jul. Hainauer in Breslau (Ihrer Majestät der Kaiserin Augusta gewidmet).

Eduard Lassen ist der erste, der die ganze Faustdichtung in beiden Teilen mit Musik versah, und zwar selbst überall da, wo die Musik irgend auch nur ein äußerliches Ankommen finden konnte. Sein Werk umfaßt die vollständige Tragödie mit Prolog und Epilog und ist dem Umfange nach unbedingt als das großartigste zu bezeichnen, was auf dem Gebiete der Schauspielmusik geleistet worden. Es findet sich im Verlauf der Tragödie kaum eine Scene, die Lassen nicht durch seine Musik wirkungsvoll und erhebend begleitete. Es bedarf einer ebenso vollständigen Beherrschung des Tonmaterials, als genauer Kenntnis der Bühne, um zu entscheiden, was im „Faust", und namentlich im zweiten Teile desselben, komponiert werden kann. Lassens Musik bereitet einen hohen künstlerischen Genuß, sie ist phantastisch, dramatisch, romantisch, den wechselnden Stimmungen des Dramas rein und wahr angemessen; sie übt eine wahre Zaubergewalt auf den Hörer aus, es ist die einheitliche Stimmung, sozusagen die musikalische Faust-Atmosphäre, welche aus Lassens Komposition auf uns wirkt. Ferner fesselt uns in derselben die Kunst des charakteristischen Ausdrucks. Es giebt in der Dichtung Scenen im Himmel und in der frischesten irdischen Wirklichkeit; es giebt darin Stimmen völlig problematischer Kreaturen und warm empfindender Menschen; Zustände von kaum denkbarer Fremdartigkeit, wie von unmittelbarster Natürlichkeit; aber Lassen findet für alles den richtigen Ton.

Lassens Faustmusik hat einen großartigen Erfolg zu verzeichnen; trotz der Länge des Schauspiels (der erste Teil der Aufführung am 6. März dauerte ziemlich so lange, wie 2 große Theaterstücke, nämlich beinahe 6 Stunden) war die Aufnahme eine enthusiastische, die Wirkung einzelner Scenen elektrisierend. Sie wurde in Weimar 1876, 1878 und 1880 wiederholt, außerdem auch in vielen anderen großen Theatern: Berlin, Leipzig, Hannover (hier an 4 Abenden vom 25. bis 28. März

1877, nach einer Einrichtung vom Regisseur Müller) mit größtem Erfolge aufgeführt.

Als Wunsch sei hier noch ausgesprochen, daß Goethes „Faust", als Deklamation in Verbindung mit Lassens Musik, im Konzertsaale aufgeführt werden möge; gewiß würde die letztere dadurch noch mehr Geltung und Anerkennung sich verschaffen.

Eine Musik zu Goethes Faust existiert noch von Julius Sulzer (zum ersten Teil), ferner auch von Arno Kleffel (zum ersten und zweiten Teil). Näheres darüber war bisher nicht zu ermitteln.

Ouverture zu „Faust" von Ignaz Ritter von Seyfried. Komponiert um das Jahr 1815, in Wien. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen im November 1817, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, der vierhändige Klavierauszug 1819, bei Karl Förster in Breslau. Das Werk ist breit angelegt und trägt einen großartigen Charakter. Im Jahre 1820 erschien in Wien ein Melodram „Faust" mit der Musik von J. v. Seyfried. Ob diese Ouverture demselben entlehnt und ob das Stück auf Goethescher Grundlage beruht, ist mir unbekannt geblieben.

Eine Faust-Ouverture von Richard Wagner (D-moll). Komponiert im Januar 1840, in Paris, neu bearbeitet im Januar 1855, in Zürich. Im Druck erschienen Partitur und Orchesterstimmen im Oktober 1855, der vierhändige Klavierauszug 1856, für Pianoforte zu 2 Händen 1866, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 3 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba und Pauken.

Das Werk malt keineswegs den ganzen Inhalt der Tragödie musikalisch aus, sondern liefert lediglich nur ein Bild von Fausts innerem Seelenzustand, seinem Drange nach unendlicher Erkenntnis, seinem Streben, die Geheimnisse des Daseins und der Welt zu erschließen. Diesem mächtigen Ringen entspricht denn auch der wilde, leidenschaftliche Charakter der düsteren, gewaltigen Ouverture, zu deren Motto Wagner die Stelle aus Goethes Dichtung erwählt hat, welche die bittere Verzweiflung, den Überdruß des eigenen Daseins in den ergreifendsten Worten schildert:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt."

Wie meisterhaft Wagner, selbst ein ringender Faust, die Idee musikalisch ausgeführt hat, ist bekannt. Schon die Einleitung (sehr ge-

halten, D-moll C) ist ein wahres Meisterstück; sie macht uns mit den Hauptthemen des Werkes bekannt, welche dann in der eigentlichen Ouverture (sehr bewegt, D-moll C) breit und eingehend durchgearbeitet werden. Das Ganze bildet ein leidenschaftlich bewegtes, düsteres Seelengemälde, ohne einen Lichtstrahl verheißenden Glückes, ohne Rast und Ruhe, nur der leise in D-dur aushauchende, allmählich langsamer werdende Schluß wirkt beruhigend auf den Hörer, wie Frieden im Tode verkündend.

Ouverture zu Goethes „Faust" von Emilie Mayer Op. 46. Über die Zeit der Komposition und der ersten Aufführung läßt sich nichts Genaues feststellen, doch fällt beides ungefähr in den Anfang der siebziger Jahre und geschah in Berlin. Im Druck erschien der vierhändige Klavierauszug im März 1881, Partitur und Orchesterstimmen im Januar 1885, bei Paul Witte in Stettin.

„Faust", ein musikalisches Charakterbild von Anton Rubinstein Op. 68 (B-dur). Komponiert zu Anfang der sechziger Jahre. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Klavierauszug 1864, bei C. F. W. Siegel in Leipzig.

Das Werk bezieht sich, gleich der Faust-Ouverture von Richard Wagner, nicht auf den allgemeinen Inhalt der Goetheschen Tragödie, sondern ist nur eine musikalische Illustration zum Charakter des Faust selbst. Von einer dramatischen Entwickelung der Nebenpersonen (Mephisto, Gretchen) ist nichts zu bemerken. Der fertige Faustcharakter tritt mit seinem Ringen und Kämpfen vor uns hin, ohne zu einer endlichen Versöhnung mit sich und dem Dasein zu gelangen. Nur momentan tauchen friedliche Stimmungen in dem im ganzen düsteren Seelengemälde auf, um immer wieder einer leidenschaftlichen Erregung Raum zu geben. Haupttonart des Werkes ist B-dur. Dasselbe beginnt mit einer charaktervollen Einleitung, Molto Adagio; die hier aufkeimenden Motive sind in vorzüglicher Weise durch das ganze Werk verwebt und verarbeitet, nicht nur kunstvoll-technisch, sondern auch glühend empfunden, geistsprühend in jedem Takte. Mit dem Hauptmotiv verbindet sich eine sehr wirksame Harmoniestellung in Vorhaltform, die in ihrer Fortführung häufig zwar nur eine Transposition, trotzdem jedoch immer neu in der Wirkung ist. Das Gegenmotiv tritt in dem Allegro assai (Buchstabe C) auf, wilde Lust in der Kampfesaufregung atmend. Das versöhnliche Mittelmotiv (Seite 27 der Partitur) klingt melodisch schön und ebenso wirkt der Übergang von hier aus in die wiederausbrechende Leidenschaft, besonders aber noch der choralartige Satz der Blechinstrumente; ein sprechend ausdrucksvolles Motiv, Fagottsolo, versinnlicht eine innere beruhigende Stimme, während daneben in den Geigen bereits die reagierende Bewegung wieder beginnt, die schließlich die Oberhand behält, nach einer imposanten Steigerung aber wieder auf die Einleitung zurückführt. Die Instru-

mentierung ist charaktervoll, großartig im Ausdruck und angemessen mit den Ideen verwachsen.

Eine Faust-Symphonie in 3 Charakterbildern (nach Goethe) von Franz Liszt. Ein Werk von unvergleichlicher Kühnheit und Gewalt. Wann Liszt diese großartige Schöpfung begann und vollendete, ist nicht genau festzustellen, ebensowenig Zeit und Ort, wo und wann er sie zuerst öffentlich vorführte. Im Druck erschien die Partitur in erster Ausgabe im Jahre 1861, in einer zweiten Ausgabe 1866, ferner die Orchesterstimmen und ein Arrangement für 2 Pianoforte, sowie die Partitur in neuer Auflage 1873 und endlich der vierhändige Klavierauszug im Oktober 1883, bei J. Schuberth und Komp. in Leipzig.

Die Symphonie besteht aus 3 Sätzen, deren Inhalt den Titel „Charakterbilder" vollkommen rechtfertigt: 1. „Faust" (Allegro), 2. „Gretchen" (Andante), 3. „Mephistopheles" (Scherzo und Finale mit Schlußchor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis"). Im Konzertleben gehört diese Symphonie zu den größten Seltenheiten; ganz vollständig (mit Chor und Tenorsolo) ist sie naturgemäß ebenso ein Ereignis, von dem lange vorher und nachher gesprochen wird, wie Beethovens neunte Symphonie, nur daß bei dem Lisztschen Faust die Schwierigkeiten des Einstudierens und einer exakten Wiedergabe noch ungleich größere sind. Das Finale, welches sich unmittelbar dem voraufgehenden Scherzo anschließt, trägt eine Verklärtheit der Stimmung in sich, welche an die wahrhaft überirdische Weihe erinnert, die wir über dem Schlußsatz der neunten Symphonie unseres größten Tonmeisters ausgebreitet finden; es enthält den Gipfelpunkt des Ganzen, die versöhnende Auflösung alles dessen, was in den drei Sätzen vorhergegangen, und es mangelt mit dem Fehlen desselben dem Hörer eigentlich der Standpunkt, von dem aus er den genialen Entwurf und die nicht minder geniale Ausführung des ganzen Werkes zu überschauen und zu beurteilen im stande ist. — Unter allen Komponisten, die der Faustsage näher getreten, hat Liszt am entschiedensten versucht, den Kerngehalt derselben in selbständiger Form musikalisch zu gestalten. Wie er die Charaktere der unsterblichen Dichtung erfaßt und dargestellt hat, das kann nur von denen gebührend gewürdigt werden, welche der Partitur das genaueste Studium gewidmet und dann das Ganze in künstlerischer Wiedergabe gehört haben. Sein Werk ist keine sogenannte Programmmusik, keine eigentliche Tonmalerei, sondern die Musik soll das, was sich für unser Gefühl bei dem Lesen der genialen Goetheschen Dichtung in Bezug auf jede der drei Hauptpersonen ergiebt, musikalisch verkörpern, jedem überlassend, das zu finden, was er sucht. Wir sind überzeugt, daß nach einmaligem Hören dieses bedeutungsvollen Werkes sich niemand sofort hineingefunden haben wird: es ist eben etwas ganz Neues, so weit entfernt von der hergebrachten Symphonie, daß der erste Eindruck eher der der Ver-

wunderung, als des Wohlgefallens sein dürfte. Aber die Meisterschaft der thematischen Arbeit, die es ermöglicht, aus zwei Hauptthemen einen so kolossalen Satz zu gestalten, wie solches sich in dem ersten Charakterbild („Faust") darstellt, muß auch beim schroffen Gegner mindestens hohe Achtung vor Liszts Gestaltungskraft und dem hohen künstlerischen Ernst erwecken, mit welchem der Komponist die Aufgabe erfaßt und gelöst hat. Höher fast noch steht das zweite Bild („Gretchen"), in welchem sich um das wunderbar weiche Gretchenmotiv in himmlischer Verklärung allmählich die Hauptgedanken des ersten Satzes, in leichter rhythmischer Veränderung schlingen, während im dritten („Mephisto") alle zusammengefaßt, von den dämonischen Gestalten umrankt und durchdrungen werden. Diese allmähliche Umschlingung der dämonischen Motive um das liebliche Gretchenthema, tritt in Kampf mit dem immer stärker ertönenden, markigen Faustthema; bis endlich der Sieg des Guten, der in dem großartigen Männerchor mit Tenorsolo gipfelt, zu den Worten:

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis,
Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis,
Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan,
Das Unbeschreibliche, hier wird's gethan" —

den Kulminationspunkt des Ganzen bildet, zugleich, wie schon bemerkt, auch den Schlüsselpunkt für ein völliges Verständnis, die wahre Würdigung des genialen Werkes seitens der Hörer.

„Am Rabenstein", Scene aus Goethes „Faust" von Heinrich Schulz-Beuthen (Manuskript). Dieses Werk erschien zum ersten Male im Jahre 1884, in einem Symphonie-Konzert des Musikdirektors Mannsfeldt im Gewerbehause zu Dresden und erzielte einen durchschlagenden Erfolg. Zur Inhalts-Erklärung des Werkes geben wir am besten wohl die betreffende Scene aus dem Intermezzo „Walpurgisnachtstraum" hier wieder:

Nacht. Offen Feld.
Faust und Mephisto auf schwarzen Pferden daherbrausend.

Faust: Was weben die dort um den Rabenstein?
Meph.: Weiß nicht, was sie kochen und schaffen.
Faust: Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich.
Meph.: Eine Hexenzunft.
Faust: Sie streuen und weihen.
Meph.: Vorbei! Vorbei!

Acht Scenen aus „Faust", Tragödie von Goethe, ins Französische übersetzt von Gerhard, komponiert von Hektor Berlioz Op. 1. Im Druck erschienen (in Partitur) 1829, bei Schlesinger in Paris. Das erste Werk, welches der französische Romantiker in die

Öffentlichkeit brachte, die ganze musikalische Welt damit stutzig machend. Es enthält die Hauptscenen aus dem 1. Teile von Goethes „Faust" („Christ ist erstanden", Geistergesang zu Mephistopheles' Befreiung; Auerbachs Keller; Ostersonntag; König in Thule; Gretchen am Spinnrade; u. s. w.); doch wie schon der französische Text die echt deutsche Tiefe der Dichtung nicht zu erschöpfen vermochte, so ging auch noch der Komponist in jeder Beziehung extravagant über das Herkommen hinaus und das gesamte, insbesondere das deutsche Publikum verhielt sich demzufolge energisch ablehnend gegen das Werk. Dasselbe erfuhr herbe Aburteilungen von Zelter (Briefwechsel mit Goethe) u. B. A. Marx (Berlin. allgem. Musikzeitung) und von einer Verbreitung des Werkes kann um so weniger die Rede sein, als der Komponist selbst es wieder zurückzog. Einiges ging in seine Faust-Legende über.

Scenen aus Goethes „Faust" für Soli, Chor und Orchester komponiert von Robert Schumann. Die einzelnen Scenen dieses Tonwerkes bilden keineswegs ein in sich zusammenhängendes Ganze, sondern sind als Bruchstücke oder Teile der Dichtung auch nur im Zusammenhange mit derselben verständlich. Es hat auch nicht in der Absicht Schumanns gelegen, als er aus Goethes Dichtung Vorwürfe zur musikalischen Komposition herausgriff, alle diejenigen Scenen, die allenfalls einer musikalischen Behandlung fähig wären, oder bei denen der Dichter selbst die Mitwirkung der Tonkunst forderte, zu bearbeiten. Schumann komponierte zu verschiedenen Zeiten diejenigen Scenen, welche ihn gerade besonders anregten, und zwar keineswegs in der Aufeinanderfolge, in welcher sie in der Dichtung vorkommen. Am frühesten entstand die dritte Abteilung, und zwar 1844 der Chor „Waldung, sie schwankt heran", die Gesänge des Pater Ecstaticus („Ewiger Wonnebrand"), des Pater Profundus („Wie Felsenabgrund"), des Pater Seraphicus („Welch' ein Morgenwölkchen"), der Chor der seligen Knaben („Sag' uns, Vater"), und der Chorus mysticus (Schlußchor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis"), letzterer von F-dur ab 1847 neu bearbeitet; 1848 entstand das übrige der dritten Abteilung (der Chor: „Gerettet ist das edle Glied", die Gesänge des Dr. Marianus, Chöre der Büßerinnen ꝛc.). Im Jahre 1849 komponierte Schumann die erste Abteilung (die Scenen im Garten, im Zwinger und im Dom), sowie die Scene des Ariel mit Fausts Erwachen aus der zweiten Abteilung; 1850 entstand die Scene der vier grauen Weiber und die Musik zu Fausts Tod, 1853 endlich die Ouverture. — Zum ersten Male aufgeführt: die dritte Abteilung Mittwoch, den 29. August 1849, im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, in einem Konzert zur Goethefeier, unter Direktion von Julius Rietz; die erste Abteilung Donnerstag, den 24. Februar 1859, ebenda, im 17. Abonnements-Konzert. Zum ersten Male vollständig aufgeführt Dienstag, den 14. Januar 1862, im Gürzenich zu Köln, im 5. Ge-

sellschafts-Konzert, unter Direktion von Ferdinand Hiller. — Im Druck erschienen der Klavierauszug mit Text im Dezember 1858, die Partitur im Februar 1859, die Orchester- und Singstimmen in erster Originalausgabe bei Julius Friedländer, vorm. Stern und Komp., in Berlin; im Januar 1862 in den Verlag von C. F. Peters in Leipzig übergegangen, wo im März 1865 die Partitur in neuer Ausgabe erschien.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken und Harfe.

Inhalt: Ouverture (Langsam, feierlich D-moll C; — etwas bewegter; — Schluß in D-dur). — Erste Abteilung. 1. Scene im Garten („Du kanntest mich, o kleiner Engel, wieder"). 2. Gretchen vor dem Andachtsbilde der Mater dolorosa („Ach neige, Du Schmerzensreiche"). 3. Scene im Dom: Amt, Orgel und Gesang („Wie anders, Gretchen, war Dir's"). — Zweite Abteilung. 4. Scene des Ariel, Sonnenaufgang, Fausts Erwachen („Die ihr dies Haupt umschwebt"). 5. Scene der vier grauen Weiber, Fausts Erblindung („Ich heiße der Mangel"). 6. Fausts Tod („Herbei, herein! ihr schlotternden Lemuren"). — Dritte Abteilung. 7. Fausts Verklärung („Waldung, sie schwankt heran"). —

Der Text der ersten Abteilung gehört dem ersten Teile der Goetheschen Dichtung an, derjenige der zweiten und dritten Abteilung ist dem zweiten Teile der Tragödie, und zwar dem 1. und 5. Akte desselben, entlehnt.

Scenen aus Goethes „Faust" für Soli, Chor und Orchester komponiert von Henry Litolff Op. 103 (unvollendet). Ein Teil dieser Scenen erschien in Partitur 1864, im Druck bei Henry Litolff in Braunschweig: Nr. 1. Faust in seinem Studierzimmer, für Orchester, Sopran- und Baritonstimmen und Chor mit Deklamation. Nr. 2. Vor dem Thore, für Orchester, Tenor- und Baßstimme und Chor. Nr. 7. Gretchen in der Kirche, für Orchester, Sopran- und Baßstimme und Chor (Scene im Dom: „Wie anders, Gretchen, war Dir's").

„Fausts Verdammung" (Damnation de Faust), dramatische Legende in 4 Teilen, Musik von Hektor Berlioz Op. 24. Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 6. Dezember 1846, in Paris, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen Partitur, Klavierauszug mit Text, Orchester- und Singstimmen bei Richault und Komp. in Paris. Das Libretto ist zum Teil der französischen Faust-Übersetzung von Gerard de Nerval entnommen; den Text der 1., 4., 5., 6., 7. und 9. Scene hat A. Gandonnière gedichtet, das übrige hat Berlioz selbst zum Verfasser. Das Werk gehört keineswegs zu den glücklichsten Schöpfungen des Komponisten, mehr als wie

mit irgend einem anderen Werke rief Berlioz durch seine „Damnation de Faust" jenen Kampf der Meinungen, jene widersprechenden Urteile hervor, welche noch bis nach seinem Tode währten, durch welche ihm die wohlverdiente, allgemeine Anerkennung bei Lebzeiten versagt war. Die erste Aufführung des Werkes hatte trotz des kolossalen Aufwandes aller äußerlichen Mittel keinen Erfolg, sie rief Erstaunen, Bestürzung hervor, gleichzeitig eine entschiedene Abneigung, sodaß bis zum heutigen Tage sich Publikum so wenig wie Kunstkenner mit dem Werke haben befreunden können (auch in Deutschland nicht), und erklärt sich die Ursache davon ebenso vom dichterischen, wie vom musikalischen Standpunkte aus. Es ist eben kein deutscher, ist nicht der Goethesche „Faust", trotzdem die Worte des großen, unsterblichen Meisterwerkes benutzt sind, es ist ein „Faust" ganz fremder Art, Berlioz' eigenstes Phantasiegebilde. Von diesem Standpunkte aus hat er allerdings ein großes musikalisches Werk geschaffen, an welchem selbst auch der schroffeste Gegner zum mindesten die hohe Gestaltungskraft des Künstlers bewundern muß. — Aufführungen des Werkes in seinem ganzen Umfange finden äußerst selten statt, teils wegen der darin aufgewendeten unerhörten Masse von Mitteln, teils zufolge der ebenso enormen, kaum erfüllbaren Anforderungen an die Technik des Orchesters. Im Jahre 1885 schrieb Sardou ein verbindendes Gedicht zur „Damnation de Faust", mit welchem das ganze Werk im Theater Porte St. Martin zu Paris, unter Pasdeloups Leitung, zur Aufführung kam.

„Faustus", Oper von Henry Rowley Bishop (auf einen englischen Text komponiert). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1825, im Coventgarden-Theater zu London. Der Name des Textdichters ist unbekannt.

„Faust", Oper in 3 Akten, nach Goethe bearbeitet von Théaulon und Gondelier, Musik von Béancourt. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 27. Oktober 1827, im Théâtre des Nouveautés zu Paris. Die erste Oper, welche Goethes Meisterwerk für die französische Bühne umgestaltete. Das Libretto war nichts als eine bunte Zusammenstellung und Durcheinanderwürfelung verschiedener Scenen des Originales.

„Faust", Oper nach Goethe, Musik von Louise Angélique Bertin. Zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 8. März 1831, im Théâtre Italien zu Paris. Die Oper erzielte keinen Erfolg; sie auf die Bühne zu bringen, gelang nur der Unterstützung einer freundlich gesinnten Presse. Das Libretto ist dem ersten Teile der Goetheschen Dichtung entlehnt.

„Faust", Oper in 3 Akten, nach Goethe bearbeitet von Théaulon, Musik von M. de Pellaert. Zum ersten Male aufgeführt im März 1834 in Brüssel, mit Chollet in der Rolle des Faust und Frl. Prévost in der des Gretchens. Die Aufnahme der Oper war glänzend. Pellaert, ein geschätzter Dilettant, zeigte in seiner Musik einen künstlerisch fein gebildeten Geschmack und tüchtige Gestaltungskraft. Über Goethes Dichtung hat der Textdichter völlig frei verfügt, denn obwohl sich in dem Libretto die Namen sämtlicher Personen beibehalten finden, so sind dennoch alle Episoden des Originals verschwunden, um der eigenen Erfindung des Librettisten Platz zu machen.

„Fausto", Oper von L. Gordigiani (auf einen italienischen Text komponiert). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1837 im Teatro de la Pergola zu Florenz. Name des Textdichters unbekannt.

„Faust" („Margarthe"), Große Oper in 5 Akten von Jules Barbier und Michel Carré, Musik von Charles Gounod. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 19. März 1859, im Théâtre lyrique zu Paris und zwar mit so enthusiastischem Beifall, daß von diesem Tage an Gounods Weltruhm und Popularität zu datieren ist. In der That hat Gounods „Faust" eine schnelle und allgemeine Verbreitung gefunden, wie fast kein anderes Werk der Neuzeit, denn binnen kurzem wanderte die Oper fast über alle Bühnen der Welt, ohngeachtet der vielen Vorwürfe und Bedenken, welche man dem Werke vom dichterischen, wie musikalisch-wissenschaftlichen Standpunkte aus entgegenstellte.

Der Text ist dem ersten Teile der Goetheschen Dichtung entlehnt und handelt lediglich von Fausts Liebesleben und dem Geschicke Gretchens. Die hauptsächlichsten Personen sind treu beibehalten, auch finden sich die charakteristischen Episoden in dem Libretto wieder, nur was den Textdichtern nicht lyrisch genug erschien, ist ausgelassen worden. So haben die Librettisten ein Werk von angemessener dramatischer Form und großer Wirksamkeit hergestellt, ein Libretto, welches der künstlerischen Individualität Gounods in jeder Weise zusagte. Der erste Akt zeigt Faust in seinem Studierzimmer, sein Bündnis mit Mephisto und seine Verjüngung durch denselben. Der zweite Akt behandelt die Kirmes, Gretchens Kirchgang und erste Begegnung mit Faust. Der dritte Akt enthält die Gartenscene, die Liebeserklärung Siebels und Gretchens Verführung. Der vierte Akt beginnt mit der Heimkehr der Krieger, dem allbekannten Soldatenchor. Diesem folgt eine Serenade des Mephisto, der Zweikampf, der Tod Valentins, die Kirchenscene. Der letzte Akt enthält die Walpurgisnacht und die Kerkerscene. Diese Zusammenstellung erscheint geschickt und angemessen.

Mit der Musik hat sich Gounod ganz der Dichtung angeschlossen und es ist unbestreitbar, daß er in seinem „Faust" außerordentliche

Fähigkeiten entfaltet hat: liebliche, einfache, wahrhaft hinreißende Melodik, feine, gewählte Harmonien, glänzende und kunstvolle Instrumentation, vortreffliche Charakteristik und eine genaue Kenntnis des gesamten Bühnenapparates. Der phantastische Schimmer, mit welchem Goethe sein Meisterwerk umgeben hat, ist von besonders günstiger Einwirkung auf die Musik gewesen, die übrigens größer entwickelte Formen nirgends aufweist.

Im Druck erschienen Partitur, Klavierauszug mit Text und Orchesterstimmen bei Choudens in Paris (für Deutschland bei Bote und Bock in Berlin).

„Mephistopheles", Oper in 4 Akten mit Prolog und Epilog, Dichtung und Musik von Arrigo Boïto. Zum ersten Male aufgeführt im März 1868 im Scalatheater zu Mailand, erlitt die Oper ein vollständiges Fiasko. Boïto arbeitete dieselbe teilweise um und brachte sie 6 Jahre später, im Oktober 1875, in Bologna abermals zur Aufführung. Hier erntete er mit dem Werke einen solchen kolossalen Erfolg, daß „Mefistofele" sofort nicht nur über alle Bühnen Italiens, sondern auch des weiteren Auslandes ging und sich in vielen großen Theatern auch dauernd im Repertoir erhalten hat. Boïto erhielt vom König von Italien den Kronenorden. Im Druck erschien der vollst. Klavierauszug mit Text 1877, bei Ricordi in Mailand.

Boïto ist außer als Komponist in Italien auch als Dichter vorteilhaft bekannt. Zu dem Texte hat er einen großen Teil Verse der Goetheschen Dichtung verwendet, dieselben in italienischer Übersetzung wiedergebend; sie finden sich in der für Deutschland bestimmten Bearbeitung ganz unverändert wieder. Das übrige, Boïtos dichterisches Eigentum, ist von C. Niese ins Deutsche übersetzt worden. Die Handlung ist beiden Teilen der Goetheschen Dichtung entlehnt. Boïto setzt die allgemeine Kenntnis des Goetheschen Meisterwerkes voraus, indem er acht der wirksamsten „Tableaux" aus demselben — ohne viel Zusammenhang mit einander — herausgreift, dieselben der ursprünglichen Folge nach zu einem größeren Bühnenwerke an einander reihend. Dem ersten Teile der Tragödie gehört der Prolog und der 1., 2. und 3. Akt an; dem zweiten: der 4. Akt und der Epilog. Die einzelnen Opernabschnitte behandeln folgende Scenen des Originals: Prolog im Himmel („Kennst Du den Faust?"). Erster Akt: „Der Ostersonntag". Zweiter Akt: „Gartenscene" und „Walpurgisnacht". Dritter Akt: „Margaretens Tod". Vierter Akt: „Klassische Walpurgisnacht" (2. Teil der Tragödie). Epilog: „Fausts Tod". Im allgemeinen kann man wohl sagen, daß „Mefistofele" als Bühnenwerk mehr Gelegenheit zur großartigen Entfaltung eines glänzenden Bühnenapparates bietet, als Gounods „Faust". Die Musik ist in den meisten Nummern so neu und individuell, daß man in Boïto keinen Italiener vermutet.

Er hat mit den alten Traditionen aus den Zeiten Bellinis und Donizettis vollständig gebrochen und zeigt sich durchaus original.

„Faust", Oper von Heinrich Zöllner. Ein Werk, mit dessen Vollendung der Komponist, Universitätsmusikdirektor in Dorpat, gegenwärtig beschäftigt ist. Es wird die erste Oper nach Goethes „Faust" sein, welche auf einen ursprünglich deutschen Text komponiert worden ist, der sich übrigens möglichst pietätvoll dem ersten Teile der Tragödie anschmiegen soll.

Beethoven soll auch die Absicht gehabt haben, Goethes „Faust" als Oper zu komponieren. Es teilt uns der Verfasser der „Fliegenden Blätter aus dem Portefeuille eines Reisenden im Junius und Julius 1808" im Cottaschen Morgenblatte (Okt.) mit: „Der geniale Beethoven hat die Idee, Goethes „Faust" zu komponieren, sobald er jemand gefunden hat, der ihn für das Theater bearbeitet. Daß er vor vielen anderen großen Beruf dahin hat, ist wohl nicht zu bezweifeln, und wir dürfen uns gewiß auf ein tief und wahr empfundenes Produkt seines Geistes Hoffnung machen." — Die Ausführung unterblieb jedoch aus Mangel an einem guten Textbuche.

Einzelne Lieder und Gesänge aus „Faust" sind erschienen:

Der König in Thule („Es war ein König in Thule"), komponiert von C. F. Zelter (12 Lieder am Klavier). — J. F. Reichardt (Goethes Lieder III S. 19; Leipzig, bei Breitkopf und Härtel). — F. Schubert Op. 5 Nr. 5 (Erste Ausg. Wien, bei Diabelli u. Komp.). — H. Marschner Op. 160 Nr. 1 (Leipzig, bei F. Hofmeister). — G. W. Fink in Op. 18 (Leipzig, bei F. Hofmeister). — Jos. Klein (Leipzig, bei F. Hofmeister). — A. B. von Lauer (Gesänge zu Goethes „Faust" II Nr. 1; Leipzig, bei C. F. Kahnt). — J. G. Quandt (Leipzig, bei F. Hofmeister). — L. Lenz (Gesänge und Lieder aus „Faust"; Mainz, bei B. Schotts Söhne). — F. Liszt (Leipzig, bei C. F. Kahnt).

Gretchen am Spinnrade („Meine Ruh' ist hin"), komp. von C. F. Zelter (12 Lieder am Klavier). — F. Schubert Op. 2. — C. Löwe (in Op. 9, Leipzig, bei F. Hofmeister). — A. Weinbrenner Op. 3 (Leipzig, bei F. Hofmeister). — L. Hetsch (Berlin, bei N. Simrock). — H. Wichmann Op. 30 Nr. 3 (Berlin, bei Trautwein, jetzt Bahn). — L. Lenz (Mainz, bei B. Schotts Söhne). — M. Zenger (2 Scenen aus „Faust").

Gretchen vor dem Muttergottesbilde der mater dolorosa („Ach, neige, Du Schmerzensreiche"), komp. von F. Schubert (Nachlaß, Lfg. 29 Nr. 3). — A. B. von Lauer (Gesänge aus „Faust" II Nr. 2; Leipzig, bei C. F. Kahnt). — M. Zenger (2 Scenen aus „Faust"). — C. Löwe, in Op. 9 (Leipzig, bei F. Hofmeister). — L. Lenz (Gesänge und Lieder aus „Faust"; Mainz, bei B. Schotts Söhne). — W. Freudenberg Op. 5 (Leipzig, bei Matthes).

In Auerbachs Keller: 1) „Es war eine Ratt' im Kellernest", komp. von A. B. von Lauer (Gesänge zu Goethes „Faust" I Nr. 1; Leipzig, bei C. F. Kahnt). — 2) Mephistos Lied: „Es war einmal ein König", komp. von A. B. von Lauer (daselbst I Nr. 2). — 3) Kanon (4=stimmig): „Uns ist so kannibalisch wohl", komp. von A. B. von Lauer (daselbst I Nr. 3). — 4) „Es soll sich nirgends doch so gut", komp. von C. Kuntze Op. 236.

Geisterchor aus „Faust" von Goethe, für Männerchor und Orchester oder Klavier komp. von Wilhelm Speidel Op. 40 (Leipzig, bei C. F. Kahnt).

Chor der Engel: „Rosen, ihr blendenden", für gemischten Chor komp. von F. Liszt. (Leipzig, bei Schuberth u. Komp.)

Heinrich von Kleist.

(Geb. 10. Oktober 1776, gest. 21. November 1811.)

Käthchen von Heilbronn, oder die Feuerprobe.

Großes historisches Ritterschauspiel in 5 Akten.

Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 17. März 1810, im Theater an der Wien zu Wien.

Musik zu „Käthchen von Heilbronn" von Anton Bohrer (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 21. April 1824, im kgl. Schauspielhause zu Berlin. Die Musik wurde zu F. v. Holbeins Bühnenbearbeitung des Schauspiels (5 Akte, nebst einem Vorspiel in 1 Akt, genannt „Das heimliche Gericht") komponiert und bestand aus Ouverture, Zwischenakts- und der zur Handlung gehörigen Musik. Über weitere Aufführungen ist nichts bekannt geworden.

Ouverture zu H. v. Kleists „Käthchen von Heilbronn" von Karl Gottlieb Reissiger (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1821, in Wien. Näheres über diese Ouverture wie deren erste Aufführung ist nicht zu ermitteln. Reissiger soll dieselbe für das Hofburgtheater geschrieben haben, wo sie als Einleitungsstück zu dem Schauspiel benutzt wurde und sehr gefallen haben soll.

Ouverture zu H. v. Kleists „Käthchen von Heilbronn" von Emil Naumann (B-dur). Komponiert im Jahre 1871 zu Berlin, zum ersten Male aufgeführt desselben Jahres in einem Vormittagskonzerte der kgl. Hofkapelle (zum Besten der im französischen Kriege Verwundeten), unter Karl Eckerts Leitung, im Saale des kgl. Opernhauses zu Berlin. Umgearbeitet im Sommer 1883 in Dresden und in dieser Gestalt dort zum ersten Male im Winter 1883—84, im 5. Abonnements-Symphonie-Konzert der kgl. Hofkapelle unter Schuchs Leitung aufgeführt. Erwähnenswert ist noch die Aufführung der Ouverture am 7. schlesischen Musikfest, Dienstag, den 17. Juni 1884, zu Breslau, von einem nahezu 180 Mann starken Orchester unter

L. Deppes Leitung. Die überaus günstige Aufnahme, welche das Werk bei all seinen zahlreichen Aufführungen fand, prophezeit demselben eine große Zukunft. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Klavierauszug im Frühjahr 1886, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

„Käthchen von Heilbronn", Oper nach H. v. Kleists gleichnamigem Schauspiel, Musik von Berthold Damcke (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt, zu Anfang des Jahres 1845, im Stadttheater zu Königsberg i. Pr., unter Leitung des Komponisten. Die Oper fand hier zwar lebhaften Beifall, ist jedoch nirgends weiter zur Aufführung gelangt.

„Liebeszauber", Romantische Oper in 4 Aufzügen, frei nach Kleists „Käthchen von Heilbronn" bearbeitet von Otto Prechtler, Musik von J. Hoven (Pseudonym für Johann Freiherrn Vesque von Püttlingen). Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 26. März 1845, im alten Kärnthnerthor-Theater zu Wien. Im Druck erschien der Klavierauszug mit Text im Jahre 1847, bei B. Schotts Söhne in Mainz. Der Bearbeiter des Textes hat bedeutende Veränderungen mit dem Kleistschen Stück vorgenommen. Die Oper beginnt in der Halle des Waffenschmieds zu Heilbronn mit einem Chor der Gesellen. Nach einem Liede Theobalds tritt Käthchen, träumerisch in sich verloren, auf und erzählt den Traum, welcher nach dem Plane des Dichters erst später, in der Scene unter dem Hollunderstrauche, bekannt werden soll. Der Librettist hat dadurch die Grundidee des Stückes zerstört, die in der wunderbaren Mystik beruht, welche Käthchen dem Ritter nachtreibt, ohne daß im wachen Zustande sie selbst des Warums sich bewußt wäre. Was der Textdichter dadurch der Wirkung im Anfange genommen, das hat er der Oper in ihrem späteren Verlauf durch bessere Motive teilweise ersetzt. Dahin gehört zunächst die Veredlung des Charakters der Emma, die den Grafen Wetter von Strahl wirklich liebt und deren Absicht, Käthchen zu töten, durch dieses Motiv schon in milderem Lichte erscheint, deren Schuld sogar gänzlich gesühnt wird dadurch, daß sie selbst den Giftbecher leert. Ebenso treibt den Rheingrafen von Stein nicht bloß Rachsucht, die rohe Absicht, sich an Emmas Schmach zu weiden, sondern zugleich ein edleres, ritterliches Motiv. — Die Musik verräth Talent für die Oper und große Technik; sie enthält viel Lobenswertes, wirkungsvolle Chöre, einfache Kantilenen und namentlich interessante Instrumentierung.

„Käthchen von Heilbronn", Große romantische Oper in 3 Aufzügen und einem Vorspiel: „Die Werkstätte", nach Kleists gleichnamigem Schauspiele bearbeitet von Friedrich Meck, Musik von Friedrich Lux (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Dienstag,

den 24. März 1846, im herzoglichen Hoftheater zu Dessau. Der große Erfolg und die reiche Anerkennung, welche die Oper hier erzielte, bewirkten noch Aufführungen derselben in den folgenden Jahren zu Wiesbaden, Frankfurt a. M., Köln und Mainz. In neuerer Zeit unterzog der Komponist die Oper einer Umarbeitung, strich unwesentliche Personen, verwandelte Dialog in Recitativ u. s. w., und in dieser Bearbeitung erlebte die Oper eine neue Aufführung Montag, den 11. Dezember 1882, im herzoglichen Hoftheater zu Dessau. Das Libretto ist treu nach der Handlung des Schauspiels hergestellt. Im Druck erschien nur die Traumscene (a. Kavatine, b. Recitativ, Melodram und Duett), als Eigentum des Komponisten, bei J. Diemer in Mainz.

„Käthchen von Heilbronn", Romantische Oper in 3 Akten nach Kleist frei für die Bühne bearbeitet, Text und Musik von W. Kühner (Pseudonym für den Prinzen Peter von Oldenburg) (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 20. Oktober 1861, im herzoglichen Hoftheater zu Wiesbaden. Die Oper trägt einen vorherrschend lyrischen Charakter. Sie besteht außer einigen Ensembles und den Finales durchgängig aus Liedersätzen. Der ersten öffentlichen Aufführung war schon eine Privataufführung im September 1861 vorangegangen.

„Käthchen von Heilbronn", Romantische Oper in 5 Akten, nach dem gleichnamigen Schauspiele von H. v. Kleist bearbeitet von Ludwig Bussler, Musik von Moritz Jaffé. Komponiert in den Jahren 1863—64 in Berlin, zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1865, im Stadttheater zu Augsburg; Mittwoch, den 25. März 1868, im deutschen Theater zu Prag. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text 1867, bei Trautwein (jetzt Bahns Verlag) in Berlin.

„Käthchen von Heilbronn", Romantische Oper in 4 Akten, frei nach H. von Kleists gleichnamigem Schauspiele bearbeitet von Heinrich Bulthaupt, Musik von Karl Reinthaler. Komponiert in den Jahren 1879—80 in Bremen, und von der Intendanz der vereinigten Stadttheater zu Frankfurt a/M. mit dem Preise gekrönt. Im Druck erschienen Partitur, Klavierauszug mit Text, Solo-, Chor- und Quartettstimmen und Textbuch im September 1881 bei Fr. Kistner in Leipzig. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 8. Dezember 1882, im Opernhause zu Frankfurt a/M. Das Werk erzielte hier einen großen Erfolg, so daß es bald über fast sämtliche Bühnen Deutschlands lief, an mehreren derselben auch Repertoirstück geblieben ist. Das Vorspiel dieser Oper („der Traum") erschien im März 1882 einzeln im Arrangement für Pianoforte.

Prinz Friedrich von Homburg.

Schauspiel in 5 Akten.

Musik zu „Prinz Friedrich von Homburg" von Heinrich August Marschner Op. 56 (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 6. Dezember 1821, im kgl. Hoftheater zu Dresden.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 4 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken und Harfe.

Die Musik besteht aus der Ouverture, 4 Zwischenakten und der zur Handlung gehörigen Musik, und ist im echten Volkston gehalten. Sie strahlt von kernigem Humor und Gesundheit, und dieser Charakter bahnte ihr den raschesten Eingang in alle Kreise des Volkes. Nicht nur Dresden, sondern auch viele anderen großen Theater brachten Marschners Musik zu diesem Schauspiel, und benutzen dieselbe bis auf den heutigen Tag bei der Aufführung des Kleistschen Stückes. Im Druck erschien nur die Ouverture in Orchesterstimmen im Dezember 1829, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig; dieselbe ist durch die häufigen Aufführungen im Konzertsaale allgemeiner bekannt geworden. Alles übrige ist Manuskript geblieben. Die vollständige Orchester-Partitur ist im Besitz der kgl. Hoftheater-Bibliothek zu Dresden.

Musik zu „Prinz Friedrich von Homburg" von Karl Wilhelm Henning (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 26. Juli 1828, im kgl. Schauspielhause zu Berlin. Nach der Ankündigung des Theaterzettels bestand dieselbe aus der Ouverture, Zwischenakts- und der zur Handlung gehörigen Musik. Sie wurde besonders für die Berliner Hofbühne komponiert, und daselbst auch bis zur Abschaffung der Zwischenaktsmusik — in den fünfziger Jahren — unausgesetzt benutzt.

Ouverture zu „Prinz Friedrich von Homburg" von Julius Benedict (ungedruckt). Komponiert in London, jedoch läßt sich weder die Zeit der Entstehung noch der ersten Aufführung feststellen.

Die Hermannsschlacht.

Ein Drama in 5 Akten.

Ouverture zu Kleists „Hermannsschlacht" von Georg Vierling Op. 31 (C-moll). Komponiert zu Anfang der sechziger Jahre in Berlin, und zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 15. März 1865, in Halle a/S. Im Druck erschienen die Partitur (im Mai), die Orchester-

stimmen (im Juni 1866), sowie der vierh. Klavierauszug, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Der großartige, dem Geist des Dramas entsprechende Charakter verschaffte dem Werke nicht nur zahlreiche Aufführungen in den bedeutendsten Konzerten Deutschlands, sondern auch eine ungeteilte Anerkennung seines hohen Kunstwertes, sodaß die Ouverture einen dauernden Platz in dem Repertoir der größeren Kapellen gefunden hat.

Ouverture zu Kleists „Hermannsschlacht" von Otto Dorn (C-moll). Komponiert im Frühling 1875; zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 25. November 1875, im Festkonzert der Gustav Adolf-Stiftung im Saale der Singakademie zu Berlin. Im Jahre 1884 wurde dieselbe vom Komponisten umgearbeitet und in dieser neuen Fassung in Wiesbaden, Zürich, Sondershausen u. a. O. aufgeführt. Das Hauptmotiv bildet ein markiges, kraftvolles Baßthema in C-moll, $^6/_4$-Takt, zu dem das zweite Thema, ein zartes und gesangvolles Motiv in Es-dur, einen schönen Gegensatz bildet. Zum Beschluß erweitert sich das erste Thema (nun in C-dur) zu einem Sieges-Hymnus, an dem auch die Harfe Anteil nimmt.

„Die Hermannsschlacht", Große Oper in 4 Aufzügen von L. Weichselbaumer, Musik von Hippolyte André Jean Baptiste Chélard. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 12. September 1835, im kgl. Hoftheater zu München, unter Leitung des Komponisten. Ein geniales Werk, voll großartiger Intentionen. Trotzdem machte die Oper nur einen kurzen Weg über wenige deutsche Bühnen und fand nicht den verdienten Beifall. Jetzt, nachdem die dramatische Musik durch Richard Wagner einen so gewaltigen Aufschwung genommen, würde sie gewiß eine bessere Würdigung finden, als zu jener Zeit, wo derartige Werke noch schwer mit dem altgewohnten Geschmacke des Publikums zu ringen hatten. Großartige Wirkung soll die Scene, in welcher die Römer den Adler versenken, sowie der „Chor der Geister in Walhalla" machen. Nach den Intentionen des Dichters sollen kurz vor dem letzten entscheidenden Kampfe dem schlafenden Hermann, auf einem Regenbogen stehend, Geister erscheinen, Sieg ihm und ewigen Ruhm für Deutschland verkündend.

Theodor Körner.

(Geb. 23. September 1791, gest. 26. August 1813.)

Zriny.

Ein Trauerspiel in 5 Akten.

Gedichtet im Juni und Juli 1812, in Wien; zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 30. Dezember 1812, im Theater an der Wien.

Ouverture zu Körners „Zriny" von Ludwig Deppe Op. 4 (Es-dur). (Sr. kgl. Hoheit dem Großherzog Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin gewidmet.) Komponiert in den Jahren 1863 bis 64 in Hamburg, wo das Werk unter Leitung des Komponisten zuerst zur Aufführung kam. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und vierh. Klavierauszug im Juni 1877, bei Bote und Bock in Berlin.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Pauken, Triangel und große Trommel mit Becken.

In Berlin wurde die Ouverture zuerst in der Wintersaison 1871 bis 72 in einem vom Komponisten veranstalteten Konzerte im Saale der Singakademie aufgeführt und u. a. auch von Heinrich Dorn und Richard Würst anerkennend beurteilt. Des letzteren Bemerkung: das Werk habe etwas Strenges, können wir uns nur anschließen. Die Motive sind schwungvoll und charakteristisch und ist der Ton des Körnerschen Trauerspiels vorzüglich getroffen. Die kurze, meisterhaft erfundene und durchgearbeitete Einleitung (Largo ♩ = 40 C-moll $^3/_2$) führt uns mit ihren düsteren Trauerklängen die erste Scene des Dramas vor die Augen. Bei dem Fortissimo möchten wir Körner selbst reden lassen:

Soliman: „Als ich auftrat, da hat die Welt gezittert;
Die Welt muß zittern, muß ich untergehn!"

Kühn und entschlossen sehen wir darin den Helden; ein dumpfes, plötzliches Pianissimo deutet alsbald aber auch auf die schon brechende Kraft des Löwen:

Levi: „Nun liegt er bleich da, als ein Sterbender;
Der nächste Morgen findet ihn dort drüben.“

Der Satz, langsam und getragen, wird immer eine außerordentliche Wirkung hervorbringen. Beim Eintritt des Allegro (Es-dur ₵ 𝅗𝅥 = 96) erkennen wir in dem Pizzicato-(Haupt-)Motiv der Celli und Bässe Zriny, den vornehmen, stolzen Helden. Übrigens ist als ein besonderer Zug in diesem Werke überhaupt herauszuheben, daß die Charakterzeichnung des Zriny hauptsächlich den Cellis und Bässen übertragen ist, wie eben erwähnt, so auch in den darauf folgenden beiden Übergangsmotiven (Buchstaben B und C), wo in den energischen Baßthemen, welche hier von größter Bedeutung sind, die Entschlossenheit und Standhaftigkeit des Helden schönen Ausdruck findet. Erst mit dem zweiten Hauptthema (Buchst. D), welches abweichend nicht in der Dominante B, sondern in G-moll beginnt, treten die hohen Lagen in den Vordergrund. „Eigentümlich berühren die Terzen“ (in den Oboen), schreibt Mendel; wir glauben, daß damit die beiden weiblichen Charaktere des Stückes gezeichnet sind, worauf besonders der Wechsel zwischen Dur und Moll (Freud und Leid) hinweist, der das Schwanken zwischen glücklich werden oder untergehen so klar vor Augen legt. Der Mittelsatz, die Durchführung (Buchst. E), bringt wieder den Anfang der Ouverture, nur mit dem Unterschiede, daß jetzt den Holzbläsern das erste Hauptmotiv übertragen ist, die Bässe dagegen das Nebenmotiv der ersten Violinen aufnehmen, zu einem besonders kernigen Gebilde dieses erhebend. Bei dem Satze in C-dur (Buchst. F), wo das zweite Hauptthema (Terzen), jetzt in flatternder Gestalt mit dem ersten Nebenthema neben einander geht, wird man an die verlockenden Anerbietungen erinnert, welche Zriny von Soliman gemacht werden. Mit eiserner Faust weist er bei dem *ff* in F-moll (Buchst. G) die Versuchung von sich, fest entschlossen, eher mit den Seinen in den Tod zu gehen, als einen schimpflichen Vorschlag anzunehmen. Mit der auf die Wiederholung dann folgenden Coda (Poco più vivo), welche durch ein accellerando vorbereitet wird, sind wir an der letzten Scene des Dramas angelangt. Mit schnellen Schritten eilen wir der Katastrophe näher: die wie aus der Entfernung klingenden Schläge der Janitscharenmusik lassen die anstürmenden Türken vermuten; in dem ersten Hauptmotiv der Bässe tönt uns die mutige und entschlossene Stimme Zrinys entgegen. Das Presto, wo die Bässe die Führung übernehmen, stellt den Kampf um Sigeth dar. Nochmals tritt hier das erste Hauptmotiv, aber in sehr verengerter Gestalt hervor, von den übrigen Instrumenten imitiert, gleichwie das verzweifelte letzte Ringen Zrinys und seiner tapferen Schar. Mit dem Sturze des Helden scheint der Kampf beendet; auf die vier Takte lang gehaltene Harmonie (gleich dem spannungsvollen Erwarten, welches einer großen Katastrophe vorauszugehen pflegt!) folgt der (mit großer Wucht auszuführende) Schluß der Ouverture,

die Sprengung des Pulverturms, mit welchem bekanntlich die Tragödie ihr Ende erreicht.

„Zriny“, Oper von August Ritter von Adelburg. Zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 23. Juni 1868, im Nationaltheater zu Pest. Ein großes, national-ungarisches Werk („Zrynyi“), welches, mit Enthusiasmus aufgenommen, noch heute Repertoirstück genannter Bühne ist.

Rosamunde.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Gedichtet im Oktober und November 1812 in Wien.

„Rosamunde“, Oper nach Th. Körners gleichnamigem Drama bearbeitet von Adolf Lindner, Musik von Friedrich Lux (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 9. März 1849, im herzoglichen Hoftheater zu Dessau, mit vielem Beifall. Die Ouverture dieser Oper ist mehrfach auch in Konzerten aufgeführt worden.

(Den gleichnamigen Opern von Metzdorf, Coccia und Majocchi, sowie der Franz Schubertschen „Musik zu Rosamunde“ liegt nicht das Körnersche Trauerspiel zu Grunde.)

Alfred der Große.

Oper in 2 Aufzügen von **Th. Körner,** Musik von **Johann Philipp Schmidt.**

Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 28. November 1830, im kgl. Opernhause zu Berlin. Die Hauptrollen besetzten Frl. von Schätzel (Alwina), und die Herren Bader und Devrient. Das Werk hatte einen guten Erfolg, und erregte längere Zeit Aufsehen in den musikalischen Kreisen Berlins. Die Partitur ist geschickt verfaßt und zeichnet sich durch sorgfältige, zeit- und theatermäßige Instrumentation wie durch fließenden Gesang aus. Die Behandlung der Blasinstrumente ist zweckmäßig und sehr verschiedenartig, sodaß der häufige Gebrauch der Trompeten und Hörner, der bei dem kriegerischen Zuschnitt des Stückes unerläßlich ist, nicht ermüdend wirkt. Die Ouverture ist ein gut gearbeitetes und wirkungsvolles Musikstück, welches früher in den Soiréen des Musikdirektors Moeser und der kgl. Kapelle in Berlin öfter aufgeführt wurde. Sie besitzt in den ersten beiden Sätzen (Andante maestoso Es-dur C und Allegretto Es-dur $^3/_4$) effektvolle Harfenpartien, der Hauptsatz (Allegro appassionato C-moll ₵, Schluß

in C-dur), ist kurz, aber gut durchgeführt. Im Druck erschienen der zwei- und vierhändige Klavierauszug 1829, drei der Gesänge mit Klavierbegleitung im Dezember 1831, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. — Die vollständige Orchester-Partitur (Manuskript) befindet sich in der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek in Berlin.

Der vierjährige Posten.

Ein Singspiel in einem Aufzuge.

„Der vierjährige Posten", Singspiel in 1 Aufzug von Th. Körner, Musik von Karl Steinacker (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1812, in Wien, und zwar nach des Dichters Wunsch durchgängig in Form eines Finale. Über eine Aufführung ist nichts zu ermitteln.

„Der vierjährige Posten", Singspiel in 1 Aufzug von Th. Körner, Musik von Franz Schubert (ungedruckt). Die Partitur dieses Singspiels gehört zu den verlorenen Werken des Meisters. Auch über eine Aufführung ist nichts bekannt geworden. Die Komposition dieses Singspiels erfolgte im Jahre 1815 in Wien.

„Der vierjährige Posten", Singspiel in 1 Aufzug von Friedrich Hieronymus Truhn (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1833, in Berlin und der Hoftheater-Intendanz daselbst eingereicht, welche das Werk zur Aufführung annahm. Der Komponist zog es jedoch wieder zurück.

„Der vierjährige Posten", Singspiel in 1 Aufzug von Th. Körner, Musik von Reinelt (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1850, im Stadttheater zu Köln, blieb dieses Singspiel in weiteren Kreisen jedoch unbekannt.

„Der vierjährige Posten", Operette in 1 Aufzug von Th. Körner, Musik von Karl Reinecke Op. 45. Komponiert im Jahre 1855, in Barmen; zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 12. Juli 1855 daselbst, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschien der Klavierauszug mit Text und das Textbuch im April 1856, in neuer Ausgabe im Juni 1876, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig; Die Ouverture ebendaselbst auch einzeln, die Partitur im April 1870, die Orchesterstimmen im Januar 1870. Diese Operette ist von vielen größeren Theatern mit bestem Erfolge zur Aufführung gebracht worden.

„Der vierjährige Posten", Singspiel in 1 Aufzug von Th. Körner, Musik von Adolf Mohr (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 13. Mai 1881, im großherzoglichen Hoftheater zu Karlsruhe, mit vielem Beifall.

Das Fischermädchen, oder Haß und Liebe.

Lyrisches Drama in einer Abteilung.

„Haß und Liebe", Lyrische Oper in 1 Akt von Th. Körner, Musik von Karl Steinacker. Komponiert im Jahre 1811, in Wien, aufgeführt in einem der Hoftheater daselbst. Das Werk fand vielen Beifall und giebt Zeugnis von dem ernsten musikalischen Streben des jugendlichen Komponisten. Vorzüglich gelungen ist das erste Quartett: „Mitten aus des Lebens Fülle."

„Das Fischermädchen", oder „Haß und Liebe", Lyrisches Drama in 1 Abteilung, Musik von Johann Philipp Schmidt. Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 25. November 1818, im kgl. Opernhause zu Berlin. Die Musik ist eine wackere Arbeit, mit ausdrucksvollen Gesängen und guter Orchestrik. Die Ouverture beginnt ernst und imposant (Andante maestoso C-dur C); das folgende Allegro vivace (E-dur ¢) ist leicht und fließend, mit vielen Anklängen an die einzelnen Gesangstücke, durchgearbeitet durch verschiedene Modulationen und schließt in kräftigem Jubelton. Die Gesänge sind einfach und gemütvoll, dabei gut sangbar und bieten in Bezug auf ihre Ausführung, wie das ganze Werk im allgemeinen, keine Schwierigkeiten für die darstellenden Künstler des Theaters. Diese Umstände haben wohl viel dazu beigetragen, daß das Stück bei den Aufführungen in Berlin, Breslau, Dresden und Leipzig einen so guten Erfolg erzielte, welcher dem Werke eine angenehme Erinnerung bis in die Neuzeit bewahrt hat. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug (Fräulein Johanna Eunicke gewidmet) 1818, bei E. H. G. Christiani in Berlin, die Ouverture für Pianoforte zu 2 Händen im Januar, vierhändig im März 1819 ebendaselbst. Die vollständige Orchester-Partitur befindet sich in der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek in Berlin.

„Das Fischermädchen", Oper in 1 Akt von Th. Körner, Musik von Karl Anton Florian Eckert (ungedruckt), komponierte letzterer 1830, in Potsdam, als zehnjähriger Knabe; zur öffentlichen Aufführung ist das Werk aber nie gekommen.

Die Bergknappen.

Eine romantische Oper in 2 Abteilungen.

„Die Bergknappen", Romantische Oper in 2 Abteilungen von Th. Körner, Musik von L. Hellwig (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 15. Januar 1821, im kgl. Opernhause zu Berlin. Darstellende Mitglieder: Mad. Milder (Alberga), Frl. Eunicke (Röschen), und die Herren Blume (Runal) und Stümer (Konrad). Die Oper hatte ziemlichen Erfolg, sie enthält manche musikalische Schönheiten und ist, in Anbetracht zumal der schwierigen Charakteristik, als eine lobenswerte Arbeit zu bezeichnen. Von den Gesängen gefielen am meisten das Gebet: „Du, heiliger Herr, der die Berge gemacht", das Duett zwischen Konrad und Röschen: „Ach, wie klopft mit heißen Schlägen", Albergas Arie: „Es zieht um alle Lebensquellen", und das Finale der ersten Abteilung; in der zweiten Kavatine und Duett von Konrad und Alberga: „Hier kenn' ich nur den Schmerz", Röschens und Runals Duett: „Droh'n und Bitten ist vergebens", und Röschens Arie: „Auf der Ungewißheit Wogen."

„Die Bergknappen", Romantische Oper in 2 Abteilungen von Th. Körner, Musik von Karl Österreich (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1839, im herzoglichen Hoftheater zu Weimar. Die Musik, solid gearbeitet, hatte guten Erfolg.

„Die Bergknappen", Romantische Oper in 2 Abteilungen von Th. Körner, Musik von Hamm (ungedruckt). Aufgeführt im Jahre 1844, zu Innsbruck. Nähere Nachrichten mangeln.

„Die Bergknappen", Romantische Oper in 2 Abteilungen von Th. Körner, Musik von Adolf Wandersleb (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1846, im herzoglichen Hoftheater zu Gotha. Die Oper wurde hier zweimal, und in Koburg einmal mit gutem Beifall gegeben. Im folgenden Jahre (1847) wurde dieselbe vom Komponisten umgearbeitet. Diese Umarbeitung erstreckte sich auch auf das Textbuch, durch Teilung des ersten Aktes in 2 Akte und Hinzufügung eines neuen Finales.

William Shakespeare.

(Geb. 23. April 1564, gest. 23. April 1616.)

Romeo und Julie.

Trauerspiel in 5 Akten.

Musik zu Shakespeares „Romeo und Julie" von Georg Abraham Schneider (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 14. Januar 1821, im kgl. Schauspielhause zu Berlin. Die Musik bestand aus der Ouverture, 4 Zwischenakten und der zur Handlung gehörigen Musik, und zeichnete sich durch feine, sorgfältige Instrumentation aus. Sie wurde bis in die fünfziger Jahre im kgl. Schauspielhause benutzt, bis die Abschaffung des Orchesters beim Schauspiel ihrem weiteren Gebrauch ein Ziel setzte.

Musik zu Shakespeares „Romeo und Julie" von Wilhelm Freudenberg Op. 3. Eine Jugendarbeit des Komponisten, die Ouverture noch als Schüler des Leipziger Konservatoriums geschrieben, die ganze Musik im Jahre 1860 vollendet. Zum ersten Male aufgeführt im Winter 1861—62 im Stadttheater zu Würzburg, des weiteren Donnerstag, den 15. Dezember 1864, im Stadttheater zu Mainz, mit vielem Erfolg. Im Druck erschien die Orchester-Partitur im Jahre 1864, bei C. F. Kahnt in Leipzig.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Bombardon, Pauken, Triangel und Becken.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture (Adagio Es-moll C; — Allegro appassionato quasi Presto Es-moll ₵; in der Mitte tritt ein längerer Zwischensatz (Andante con moto D-moll $^4/_8$) auf, nach dem das Allegro appassionato wieder beginnt; ein kurzes Adagio $^2/_4$ in der Haupttonart Es-moll beschließt, ganz verhallend, die Ouverture). — Nr. 2. Erster Zwischenakt (Allegretto H-moll $^2/_4$). — Nr. 3. Zweiter Zwischenakt (Adagio A-moll $^3/_4$; geht über in ein Allegro con fuoco). —

Nr. 4. Dritter Zwischenakt (Adagio As-moll C). — Nr. 5. Vierter Zwischenakt (Adagio $^3/_4$; Allegro appassionato quasi Presto ₵, häufig von einem kurzen Adagio unterbrochen; als Haupttonart steht später C-moll fest). — Nr. 6. Melodram (5. Akt 3. Scene, zur Verwandlung der Scene in den Kirchhof) Andante Es-moll C. — Nach den Worten des Paris: „Verhülle Nacht, ein Weilchen mich“: Andante molto con moto C. — Balthasar: „Ich trau' ihm nicht, sein Blick erregt mir Schrecken“: L'istesso Tempo C. — Romeo: „Der Trunk wirkt schnell und so im Kusse sterb' ich“: Andante B-dur C. — Lorenzo: „Das Fräulein regt sich“: Allegretto B-dur $^2/_4$. — Julie: „Roste da und sterbe“: Allegro con fuoco ₵. — Nr. 7. Schlußmusik (Adagio Es-moll C).

Die Ouverture wurde im Winter 1863—64 in einem Symphoniekonzert zu Stralsund einzeln aufgeführt und glänzend recensiert.

Ouverture zu Shakespeares „Romeo und Julie“ von Louis Schlottmann Op. 18 (H-moll). Komponiert im Jahre 1863; zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 23. April 1864, im Konzertsaal des kgl. Schauspielhauses unter W. Tauberts Leitung in Berlin, in einem Konzert zur Feier des 300jährigen Geburtstages Shakespeares. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Klavierauszug im September 1867, bei Bote und Bock in Berlin.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Harfe.

Die Ouverture ist ein Werk von großem Kunstwerte, eine dramatische Arbeit, welche die beiden Kontraste der Shakespeareschen Tragödie: den wilden, unbändigen Haß der streitenden Häuser, der Kapulets und Montagues, und diesem gegenüber das reine, zarte Liebesverhältnis zwischen Romeo und Julie, untermischt mit den düsteren Schmerzenslauten des tragischen Konflikts, in einer meisterhaften musikalischen Gestaltung wiedergiebt. Die Einleitung (Andante poco sostenuto H-moll C) beginnt mit einem Motiv in den Cellis und Bässen, welches im dritten Takt auch von den hohen Lagen aufgenommen wird; die lang gehaltene Dominante in den Hörnern, und dann in den Trompeten, Posaunen und Bässen, giebt dem Stück den Charakter tiefer Schwermut und finsterer Melancholie gleich von Anfang an. Beim Buchstaben A leitet eine, von den Violinen, Viola und Cello vorgetragene Unisono-Figur in einen neuen Gedanken über; die Arpeggios der Harfe weben sich hinein wie leises Ahnungsschauern; ergreifend klingt das langgezogene, aus wenigen Tönen bestehende Hornmotiv, ein wahrer Schmerzensruf aus dem Innersten der Seele. Eine tiefe, wüste Baßfigur führt in das Allegro molto agitato hinüber,

in welchem nach einander Violen und Violinen die Figur, noch zur Überleitung gehörig, mit erfassen. Erst im dritten Takte des Allegros beginnt der Hauptsatz, bewegt, leidenschaftlich, voll Mut und Entschlossenheit, ohne Zweifel den Kampf und Streit der beiden Häuser charakterisierend. Beim Buchstaben D, wo dieser Satz seinen Abschluß findet, nimmt plötzlich das Horn den Schmerzensruf aus der Einleitung wieder auf, welcher von den hohen Holzinstrumenten, Flöten, Oboen und Klarinetten, dolcissimo beantwortet wird. Es ist Julie, die uns in dieser zarten Stelle erscheint. Die nächsten 4 Takte, der Einleitung entlehnt, leiten in das zweite, liebliche Klarinettenthema, begleitet von einer sanften Harmonie der Hörner und Fagotte, ein, auf das zarte Verhältnis zwischen Romeo und Julie deutend. Die häufig unterbrechenden Forzandis, die (wie namentlich das hohe a der Trompete) fast erschreckend wirken, lassen kein ungetrübtes Glück ahnen. Wieder ertönt das zweite Thema, aber nur kurz, denn von neuem entbrennt der Zwist der beiden Parteien, heftiger und wütender als zuvor. Plötzlich bricht er ab, die Bässe nehmen die Überleitungsfigur zum Hauptsatze auf, in die sich einigemal ein leiser, klagender Accord der Violinen und Violen mischt. Das folgende ist eine kurze Wiederholung des Hauptsatzes, mit harmonischen und instrumentalen Veränderungen. Neu tritt ein gezogenes, vielsagendes Nebenmotiv erst in den Violinen, dann Cello und Horn auf, welches zu den drängenden, vorwärts treibenden Rouladen der Holzinstrumente einen vortrefflichen Gegensatz bildet. Auch das schöne Motiv der Klarinette kehrt wieder; durch andere Instrumente alsbald verstärkt, entwickelt es sich schnell zu großer Kraft, die sich mehr und mehr leidenschaftlich steigert. Immer heftiger, stürmischer werden die Figuren, fürchterlich Unheil und Verzweiflung kündend, mit aller Wucht entfesselt sich die Leidenschaft der sich gegenseitig aufreibenden Parteien, unaufhaltsam rast der Sturm bis er plötzlich wie in sich selbst zusammenbricht, während die Hörner noch einmal unisono den Schmerzensruf über das tragische Geschick mit ergreifender Gewalt ertönen lassen. Langsamer und schwächer werdend, führt die Figur durch ein molto ritardando in das erste Andante der Einleitung zurück, welches dann in seinen Hauptgedanken, doch abgekürzt, wiederkehrt. Ein kurzes Largo beschließt in finsterer Schwermut das Werk, und breitet den düsteren Frieden aus, der die beiden Liebenden im Tode vereint.

Konzert-Ouverture zu Shakespeares „Romeo und Julie“ von Henry Hugo Pierson Op. 86. Komponiert und zum ersten Male aufgeführt jedenfalls um die Mitte der sechziger Jahre. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Klavierauszug 1874, bei J. Schubert und Komp. in Leipzig.

Ouverture-Phantasie zu Shakespeares „Romeo und Julie" von P. Tschaikowsky. Im Druck erschienen die Partitur im Februar 1871, Orchesterstimmen und vierhändiger Klavierauszug 1875, letzterer zu 2 Händen 1879, die Partitur in neuer Ausgabe im August 1881, bei Bote und Bock in Berlin.

Vorspiel zu Shakespeares „Romeo und Julie" von Joachim Raff. Das Manuskript dieses Werkes wurde 1882, unter dem musikalischen Nachlaß des verstorbenen Komponisten aufgefunden, und letzteres zum ersten Male im Jahre 1883, in einem Konzert der Kurkapelle zu Wiesbaden, unter L. Lüstners Leitung, aufgeführt. Die Arbeit ist sehr durchsichtig, und feine, anmutige und leidenschaftliche Motive verweben sich zu einem prächtigen Charakterbilde. Die Klangwirkung ist, wie immer bei Raff, eine außerordentlich feine.

„Romeo und Julie", Phantasie von Johann Severin Svendsen Op. 18. Im Druck erschienen Partitur und vierhändiger Klavierauszug im Januar, die Orchesterstimmen im März 1880, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Über die Zeit der Komposition und der erstmaligen Aufführung läßt sich nichts Bestimmtes feststellen.

„Romeo und Julie", Dramatische Symphonie mit Chören, Gesangsolis und Prolog in harmonischem Recitativ, komponiert nach Shakespeares Tragödie von Hektor Berlioz Op. 17, Text von Emil Deschamps. Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 24. November 1839, im Saale des Konservatoriums zu Paris, unter Leitung des Komponisten und mit folgendem Personal: 3 Solisten (Mad. Stoltz-Julie; Herr Dupont-Romeo; Herr Alizard-Lorenzo); Chor der Prologe (12 Stimmen); Chor der Capulets (32 Stimmen); Chor der Montagues (44 Stimmen); zusammen 101 Sänger. Orchester: 100 Instrumente. Im Druck erschienen Partitur, Klavierauszug mit Text, Chor- und Orchesterstimmen 1839, bei Brandus in Paris, der Klavierauszug mit deutschem Text 1859, bei Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. Der Inhalt des Werkes besteht aus folgenden 7 Nummern:

Nr. 1. Introduktion: Kampf. Tumult. Beilegung desselben durch den Prinzen. — Prolog (kleiner Chor): „Es lodert auf wie Höllenflammen alter Haß". — Nr. 2. Romeo allein. Melancholie. Konzert und Ball in der Ferne. — Großes Fest bei Capulet. — Nr. 3. Capulets Garten in nächtlicher Stille. Die jungen Capulets ziehen, vom Feste heimkehrend, vorüber, Nachklänge der Ballmusik singend. — Liebesscene. Julie auf dem Söller, im Schatten lauschend Romeo. — Nr. 4. Königin Mab, die Traumfee (Scherzo). — Nr. 5. Juliens Leichenzug. Prolog (kleiner Chor): „O klaget, o klaget, die Jungfrau ist todt". — Nr. 6. Romeo in der Gruft der Capulets.

Anrufung. Juliens Erwachen. Freudentaumel und die ersten Wirkungen des Giftes. Todesängste und Verscheiden der Liebenden. — Nr. 7. Finale: Das Volk eilt nach dem Friedhofe. Streit zwischen den Capulets und Montagues. Versöhnungsschwur. —

Die Introduktion beginnt mit einem fugirten Allegro (Allegro fugato H-moll ₵), welches den Zwiespalt, den Kampf und Streit der beiden feindlichen Häuser darstellt. Die Dazwischenkunft des Prinzen, der mit gebieterischer Stimme (Posaunen und Ophicleïde) Ruhe heischt (Fièrement, un peu retenu et avec le caractère du recitativ), macht dem Zwiespalt ein Ende. Im Prolog erzählt jetzt, nach Art der Alten, der kleine Chor die künftigen Begebenheiten, die dem Zuschauer vorgeführt werden sollen. Teils unisono, teils polyphon gehalten, schreitet er in seinen Erzählungen (unter hier und da eingreifender Harfenbegleitung) bis zur Gartenscene vor. Eine Romanze für Contraalt: „Ach! Süße Wonne erster Liebe!" (Andante avec solennité G-dur $^6/_8$) singt von Liebesglück, tief und innig empfunden. Auch ein Scherzetto für Tenor mit Chor über die Traumesfee Mab: „Mab! Botin der Träume und flüchtigen Bilder" (Allegro leggiero F-dur $^2/_4$) taucht auf, originell und meisterlich gearbeitet. Dann Schluß des Prologes. Mit Nr. 2 („Romeo allein"), dem ersten reinen Instrumentalsatze, beginnt eigentlich erst die Symphonie. In einem Andante malinconico e sostenuto F-dur C, bringen die Violinen eine leichte Gesangsphrase, wozu bald die Altos und Blechinstrumente mit den kräftigen Bässen kommen. Eine rhythmische Veränderung (Allegro) kündigt den zum Feste eilenden Romeo an. Ein Larghetto espressivo F-dur $^3/_4$ verrät in einem ausdrucksvollen Oboesolo Romeos Erscheinen. Das Fest wird brausender (Allegro), die Instrumentalmassen äußern sich in voller Kraft; in dem festlichen Gewoge ertönt von den Blechinstrumenten wieder das Motiv des Oboesolos aus dem Larghetto, auf des Jünglings Spur uns führend. Meisterhaft und packend ist die Vereinigung der Themen des Larghettos und des Allegros, ein geniales Meisterstück die ganze Nummer. In Nr. 3 malt Berlioz in einem Allegretto A-dur $^6/_8$ die über dem einsamen Garten der Capulets lagernde nächtliche Stille. Das Fest ist vorüber, hinter der Scene hören wir die heimkehrenden Festgenossen, Nachklänge der Ballmusik anstimmend. Sobald die Stimmen in der Ferne verklungen sind, naht Romeo der Geliebten und nun beginnt eine glühende Liebesscene (Adagio A-dur $^6/_8$). Hierauf folgt Nr. 4, das Scherzo der Königin Mab (Prestissimo F-dur $^3/_8$) für Orchester allein. Erregt die Vokalnummer ähnlichen Inhalts in dem Prolog schon Bewunderung, so steigert sich diese hier noch in höchstem Grade. Die phantastische Färbung entspricht völlig der Schilderung, die uns Shakespeare von der Traumeskönigin gegeben hat. In Bezug auf die Schwierigkeit der technischen Ausführung dürfte die Tonkunst schwerlich eine

Schöpfung aufzuweisen haben, welche dieses Scherzo überträfe. Nr. 5. Juliens Leichenzug (zweiter Prolog des kleinen Chores), ist ein fugierter Marsch (Andante E-moll C), mit einer düsteren Orchestereinleitung von wenig Takten nur: Julie ist gestorben und wird begraben. Die Fuge beginnt im Orchester, der Chor, in düsterem Grabgesang, bleibt immer auf derselben Note e, der Tonika des Stückes. Später tritt eine Umkehrung ein, der Chor übernimmt die Fuge, während die Note e von den Instrumenten im Orchester festgehalten wird. Nr. 6. Nach der Beisetzung erscheint (Allegro agitato con moto E-moll 𝄵) Romeo; sein Schmerz, die Anrufung Juliens (Largo Cis-moll $^{12}/_{8}$) ist voll rührender Wehmut. Die Kantilene ist dem Horn, Fagott und Englischen Horn anvertraut, die Begleitung in abgebrochenen Noten, wie Seufzer und Schluchzen, den tiefen Streichinstrumenten. Der Unglückliche, der den Verlust seiner Geliebten nicht zu überleben vermag, nimmt das Gift, worauf es still wird, bis die Klarinette in sanften Tönen Juliens Erwachen schildert. Wonnetaumel der Liebenden (Allegro vivace ed appassionato assai A-dur 𝄵), unterbrochen von wüsten Figuren, welche die ersten Wirkungen des Giftes, Romeos Todesangst andeuten. Romeo stirbt; lange Läufe in Recitativform malen Juliens Schmerz; aber ihr Entschluß ist gefaßt, ein schneidender Accord sagt uns, daß auch sie dem Tode sich weiht. Das Finale (Nr. 7) ist hochdramatisch; es wird von den beiden großen Chören, dem kleinen Chor und Pater Lorenzo ausgeführt und erhebt sich, besonders durch die Zusammenwirkung des dreifachen Chores mit dem Orchester zu einem riesenhaften Ensemble. Die feindlichen Familien, die Capulets und Montagues, eilen in unordentlichem Gewirre in das Grabgewölbe (Allegro A-moll 𝄵); ein rührender Gesang (Larghetto sostenuto Es-dur $^{3}/_{4}$) schildert den Schmerz des greisen Lorenzos und voll religiöser Wahrheit ist sein Gebet zu Gott, daß er die Herzen der Unversöhnlichen leiten und sie zur Eintracht bewegen, dem blutigen Hader ein Ende bereiten möge. Die Capulets und Montagues mischen ihre Stimmen zu der des Priesters, der dann das Motiv aus dem Versöhnungschore anhebt: „Nun, so schwört bei dem heil'gen Symbole". Dieser Gesang, breit und tief (Andante un poco maestoso H-dur $^{9}/_{8}$) ist voll Ernst und Größe. Hierauf folgt noch die Versöhnung, welche Scene eine wahrhaft brillante Instrumentalbegleitung aufweist.

Für die Kunst ist Berlioz' Arbeit von höchster, wichtigster Bedeutung und zweifellos gehört diese Symphonie zu den glücklichsten Arbeiten des Komponisten, nicht nur in Bezug auf ihren musikalischen Wert, sondern auch in Anbetracht ihres äußeren Erfolges. Gleich das erste Erscheinen des Werkes war von großem, ja enthusiastischem Beifall begleitet, welcher sich bei den kurz nach einander folgenden Aufführungen nur noch steigerte. Die vielen ablehnenden Meinungen,

welche sich über die Werke dieses so genialen, wie seltsamen Künstlers hören ließen, treffen „Romeo und Julie" am wenigsten. Dieses Werk ist das einzige des Künstlers, welches eine fast ungeteilte Anerkennung von vornherein erntete, sowohl wegen des ergreifenden, wahren Ausdrucks, als auch in Folge des durch die klare, faßbare Darlegung erleichterten Verständnisses. Berlioz war hoch erfreut über die Aufnahme, welche die Symphonie in Paris gefunden hat. In Deutschland wurde das Werk zuerst unter Liszt in Weimar aufgeführt und erzielte einen bedeutenden Erfolg. Leider stellt dasselbe aber zu große technische Anforderungen, um öfter aufgeführt werden zu können.

„Romeo und Julie", Oper in 3 Akten von J. F. Gotter, Musik von Georg Benda. Zum ersten Male aufgeführt um das Jahr 1772, in Gotha. Ein Werk voll Anmut und Grazie, das größte und berühmteste von den Bühnenstücken des Komponisten. Den eigentlichen, großen Erfolg erzielte die Oper in Berlin, wo sie zuerst Montag, den 8. Februar 1779, im Theater in der Behrenstraße, unter Döbbelins Direktion, gegeben und bis 1796 im ganzen 56 mal aufgeführt wurde. Im Jahre 1781 brachte Benda diese Oper auch in Paris zur Aufführung. Im Druck erschien der Klavierauszug mit Text 1778, in Leipzig.

„Romeo und Julia", Oper in 2 Akten nach Shakespeare, Musik von Johann Schwanburg. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1782, im herzoglichen Hoftheater zu Braunschweig, Die Handlung ist hier sehr beschränkt worden, die Oper ist nur für 3 Personen geschrieben: 2 Soprane und 1 Tenor. Der Komponist leitete sein Werk selbst.

„Giulietta e Romeo", Oper von Luigi Mareschalchi. Im Auftrage, 1789, für Rom komponiert und im gleichen Jahre daselbst unter gutem Beifall aufgeführt.

„Romeo und Julia", Oper von Sigismund Freiherr von Rumling. Zum ersten Male aufgeführt um 1790, im Residenztheater zu Karlsberg (französische Komödie des Herzogs Karl von Zweibrücken). Die Oper war auf einen französischen Text („Roméo et Juliette") komponiert und vom Autor, welcher Intendant der herzoglichen Hofkapelle war, für die Aufführungen auf dem Karlsberge bestimmt. Die musikalische Leitung lag in Bouchers Händen. Später hat Rumling dieses Werk auch in Paris zur Aufführung gebracht.

„Roméo et Juliette ou Tout pour l'amour", Comédie en 4 actes, paroles de Monvel, Musique de Dalayrac. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 6. Juli 1792, in der Opéra comique

zu Paris. Dem Werke lag die Shakespearesche Idee zu Grunde, doch war dasselbe im allgemeinen dem französischen Konversations-Geschmacke angepaßt. Dalayrac hat vergebens versucht, das klassische Werk des großen Briten in eine Salon-Komödie umzuwandeln und dieselbe durch angenehme und liebliche Musik zu beleben.

„Romeo und Julie“, Oper in 3 Akten, Text nach Shakespeares gleichnamigem Trauerspiele von Vicomte von Ségur jun., Musik von Daniel Steibelt. Die Oper wurde im Jahre 1792 auf einen französischen Text („Roméo et Juliette“) in Paris für die Große Oper komponiert. Die Direktion derselben wies das Werk jedoch zurück, worauf die Autoren das Recitativ in Dialog verwandelten, um aus der „großen Oper“ eine „Spieloper“ zu machen. In dieser Gestalt gelangte das Werk, Dienstag den 10. Sept. 1793, im Théâtre Feydeau zu Paris, zum ersten Male zur Aufführung, mit Madame Scio als Julie. Der Erfolg, welchen die Oper erzielte, war ein großartiger. Steibelt, der Liebling der ganzen musikalischen Welt, hatte sich eine große Anzahl Verehrer erworben, unter denen sich auch der Vicomte von Ségur befand, der Dichter des Operntextes, zu dessen Komposition niemand geeigneter schien, als Steibelt. Melodiker im weitesten Sinne des Wortes, bot der Komponist in dieser Partitur jedoch viel Ungenügendes in Hinsicht auf Reinheit des Tonsatzes, dabei aber eine solche Fülle der Erfindung, einen so richtigen Sinn für das dramatisch Wirksame, daß daneben die durch ungenügendes Studium bedingten inneren Schwächen und Mängel seines Werkes, selbst die unpraktische Führung der Singstimmen und die Unbeholfenheit der Orchestrierung gänzlich verschwanden. Vorzüglich Anerkennung erwarben sich eine Arie der Julie („Du calme de la nuit“) und ein Quartett („Grâces, vertus, soyez en deuil“) in Juliens Sterbescene. Als Steibelt später (um 1820) die Stellung eines Musikdirektors am kaiserlich französischen Theater in Petersburg annahm, arbeitete er die Oper um und brachte sie daselbst aufs neue zur Aufführung. Diese Bearbeitung widmete er dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen. Nach dem Tode des Komponisten gerieten jedoch dessen Werke, unter ihnen „Romeo und Julie“, bald in Vergessenheit, nachdem dieselben während eines Zeitraumes von 30 Jahren eine außerordentliche Wirkung auf das Publikum erzielt hatten. Im Druck erschienen die Partitur und der vollst. Klavierauszug mit Text bei Nadermann in Paris; die Ouverture einzeln in Orchesterstimmen und zweihändigem Klavierauszug im Juli 1825, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

„Romeo und Julia“ („Giulietta e Romeo“), Oper in 3 Akten von Nicolo Zingarelli. Komponiert im Jahre 1796, in Mailand, für den Sänger Crescentini und die Sängerin Grassini, zum ersten Male aufgeführt im gleichen Jahre daselbst. Die Oper erzielte einen über-

aus großen Erfolg, welchen Zingarelli teilweise auch den Darstellern zu verdanken hatte. „Romeo und Julie“ ist das Meisterwerk des Komponisten, die einzige seiner vielen Opern, welche auf längere Zeit hinaus ihre Anziehungskraft bewährte und sich einen Weltruf errang. Eine Arie dieses Werkes: „Ombra adorata, aspetta“ ist durch Crescentinis Vortrag weltberühmt geworden. Man sagt, daß dieselbe von dem Sänger selbst herrühre. Auch das Duett: „Dunque mio ben“ für Sopran und Contraalt weist eine große musikalische Schönheit auf. In Berlin wurde die Oper Freitag, den 7. August 1812, nach einer deutschen Bearbeitung von Karl Herclots, im kgl. Nationaltheater gegeben. Mittwoch, den 16. Dezember 1812, fand die erste Aufführung des Werkes in Paris statt. Napoleon I. hörte hier den Sänger Crescentini und wurde durch dessen Gesang außerordentlich gerührt. Im Druck erschien der vollst. Klavierauszug mit Text bei N. Simrock in Berlin; die Ouverture für Pianoforte zu 2 oder 4 Händen bei Fr. Hofmeister in Leipzig.

„Romeo e Giulietta“, Oper nach Shakespeare, Musik von Pietro Carlo Guglielmi. Wurde um das Jahr 1816 an verschiedenen Theatern Italiens aufgeführt. Näheres über die Oper ist unbekannt.

„Romeo e Giulietta“, Oper in 3 Akten von Romani, Musik von Nicolo Vaccaj. Komponiert und aufgeführt im Jahre 1825, im Scala-Theater zu Mailand. Die Oper ist eins der besten Werke des Komponisten und erzielte einen achtbaren, wenn auch keinen dauernden Erfolg. Die Scene in der Gruft der Capulets ist ein Meisterstück; sie wurde der Oper von Bellini (Capuletti und Montecchi) als vierter Akt angehängt und wird so im Zusammenhange mit derselben noch heute gegeben. Die Arie: „Ah! se tu dormi svegliate“, ist pathetisch und voll Leidenschaft. Die Oper wurde auch in Paris und zwar zum ersten Male Dienstag, den 11. September 1827, im Théâtre Italien daselbst, aufgeführt.

„I Capuletti ed i Montecchi“ („Romeo und Julie“), Große Oper in 3 Akten, Text nach Shakespeare von Romani, Musik von Vincenzo Bellini. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 12. März 1830, im Teatro alla Fenice zu Venedig. Giuditta Grisi sang den Romeo, Rosalbina Carradori die Julie und Lorenzo Bonfigli den Tebaldo. Die Oper machte Aufsehen, das mit jeder Vorstellung wuchs und in der neunten, am 21. März, mit der die Opern-Stagione endigte, in eine wahre Phrenesie ausartete. Über die Entstehung der Oper erzählt man folgendes: Die Direktoren des Theaters in Venedig hatten große Verluste erlitten und wandten sich infolgedessen an Bellini, der ihrem Wunsche willfahrte und die Partitur zu „Capuleti und Montecchi“ in dem kurzen Zeitraum von

15 Tagen schrieb. Wieviel wahres an dieser Geschichte ist, läßt sich schwer feststellen, zweifellos jedoch trägt die Partitur Bellinis Spuren von Flüchtigkeit. Andererseits enthält die Oper auch viele Schönheiten, sie trug von Venedig aus den Ruhm des Komponisten in die entferntesten Städte Italiens und des Auslandes. Die Partie des Romeo wurde die Paraderolle aller Altstimmen und dieser Umstand hat nicht wenig dazu beigetragen, daß sich das Werk bis in die jüngste Gegenwart hinein auf dem Repertoir fast sämtlicher europäischer Bühnen erhalten hat. In Deutschland und Frankreich wird die Oper unter dem Titel „Romeo und Julie“ aufgeführt. Man hat übrigens, bald nach dem Erscheinen des Werkes, in Italien die Scene in der Gruft der Capuletti, die schwächste Nummer der ganzen Oper, gestrichen und dieselbe durch die Komposition Vaccajs ersetzt, welche nun den vierten Akt der Oper bildet. In dieser Gestalt wird das Werk nicht nur an allen Orten aufgeführt, sondern ist auch so in allen Ausgaben und Übersetzungen gedruckt worden. Das Textbuch ist von demselben Dichter, keineswegs aber dasselbe, welches der Oper von Vaccaj zu Grunde liegt. Im Druck erschienen Partitur und Klavierauszug mit italienischem Text 1831 bei Ricordi in Mailand, der Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text 1833, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, in neuer Auflage 1880, ebendaselbst und bei verschiedenen Verlegern. Die französische Ausgabe (Text von Ch. Nuitter) ist Eigentum von Sylvain Saint-Etienne in Paris. Die Ouverture erschien einzeln in Orchesterstimmen und 2- und 4-händigem Klavier-Arrangement 1839, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

„Romeo e Giulietta“, Große Oper nach Shakespeare, Musik von Filippo Marchetti. Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 25. Oktober 1865, im Kommunaltheater zu Triest. Die Oper wurde für diese Bühne komponiert, brachte es jedoch nur zu einem Achtungserfolg. In Italien findet das Werk hin und wieder Aufführung, im Auslande ist dasselbe nie bekannt geworden.

„Romeo und Julie“ („Roméo et Juliette“), Große Oper in 5 Akten von Jules Barbier und Michel Carré, deutsch nach Shakespeare von Th. Gaßmann, Musik von Charles Gounod (dem König Karl XV. von Schweden und Norwegen gewidmet). Komponiert im Jahre 1867; zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 27. April 1867, im Théâtre lyrique zu Paris. Michot sang den Romeo, Madame Carvalho die Julie. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug mit Text 1868, bei Choudens in Paris (für Deutschland Ad. Fürstner in Berlin). Das Libretto ist mit vielem Geschick verfaßt, auch läßt sich der lobenswerte Grundsatz: den Intentionen Shakespeares möglichst treu zu bleiben, nicht verkennen. Die Oper bringt eine Reihe der hauptsächlichsten Scenen

des Trauerspiels fast unverändert wieder: Das Fest bei Capulet, die Zusammenkunft Romeos und Juliens, die Liebesscene, die Trauung in Pater Lorenzos Zelle, den Zweikampf, den Tod Tybalds und Mercutios, die Verbannung Romeos, die nächtliche Abschiedsscene der beiden Liebenden, Juliens Einschläferung, ihre Beisetzung in der Gruft, die Zurückkunft Romeos und sein Tod. Zum Schluß haben die Autoren vorgezogen, die Handlung in der Weise der früheren Opern (Bellini und Vaccaj) zu entwickeln, nämlich Romeo als Zeugen von Juliens Erwachen erscheinen zu lassen. Der Oper vorauf geht ein Prolog (Ouverture mit Chor), von der nämlichen Bedeutung, wie derjenige in Berlioz' Symphonie. Er enthält charakteristische und wirksame Instrumentalsätze und in dem Chor eine kurze Exposition der Handlung des Stückes. Der Gesang berichtet von dem Streit der beiden feindlichen Häuser in Verona, von der Liebe Romeos und Juliens, deren hartes Geschick er mit den Schlußworten des Trauerspiels beklagt. Im allgemeinen ist Gounods „Romeo und Julie“ ein Werk, das dem „Faust“, seinem künstlerischen Werte nach, am nächsten kommt, aber bei weitem nicht von dessen glänzendem Erfolge begleitet war. Es machte zwar die Runde über fast alle bedeutenden Bühnen der Welt, aber nur teilweise, eigentlich nur in Frankreich, hat es sich auf dem Repertoir erhalten.

„Les Amants de Vérone“, Lyrische Oper in 5 Akten nach Shakespeares „Romeo und Julie“, Musik vom Marquis d'Ivry. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 24. Mai 1879, im Coventgarden-Theater (Royal Italian Opera) zu London, mit Herrn Capoul als Romeo und Frl. Heilbronn als Julie. Die Oper war der Kompositionsversuch eines Dilettanten, überreich an Melodien, aber mit nur wenig Anspruch auf Originalität.

„Romeo und Julie“, Oper nach Shakespeares gleichnamigem Trauerspiel, Musik von Leopold Damrosch. Das Manuskript dieses Werkes wurde im Jahre 1885, nach dem Tode des Komponisten, unter dem musikalischen Nachlasse desselben in Newyork aufgefunden. Es stammt aus dem Jahre 1862, in welchem Damrosch Kapellmeister in Breslau war.

Macbeth.

Ein Trauerspiel in 5 Akten.

Musik zu Shakespeares „Macbeth“ von Matthew Lock. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1672 in London. Das Werk besteht aus der zur Handlung des Trauerspiels gehörigen Musik, Hexen-

chören und Tänzen, Marsch ꝛc., und ward mit dem allgemeinsten Beifall aufgenommen. Das einstimmige Urteil aller Kenner geht darauf hinaus, daß diese Musik wegen der Kraft und Wahrheit im Ausdruck, besonders in den Chören, volle Achtung noch heute verdient. Diese Chöre werden, seit nunmehr länger denn 200 Jahren, noch bis auf den heutigen Tag zur Tragödie, gleichsam als ein integrierender Teil derselben, in England ausgeführt. Mehr bedarf es wohl nicht zum Beweise ihres Kunstwertes. — Zu dieser Musik schrieb Pearsall 1836 eine Ouverture.

Musik zu Shakespeares „Macbeth“ von Johann André (ungedruckt). Komponiert zu einer Bearbeitung des Trauerspiels von Wernicke. Zum ersten Male aufgeführt Sonnabend, den 3. Oktober 1778, im Komödienhause in der Behrenstraße zu Berlin, unter Leitung des Komponisten und Döbbelins Direktion.

Musik zu Shakespeares „Macbeth“ von Karl David Stegmann (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt um das Jahr 1784, in Hamburg. Die Musik bestand aus Ouverture, Entre-Akten und Hexenchören.

Musik zu Shakespeares „Macbeth“ von Johann Friedrich Reichardt. Komponiert im Jahre 1787 zu Bürgers Übersetzung. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 28. Dezember 1787, im kgl. Nationaltheater zu Berlin, unter Leitung des Komponisten. Der vollständige Inhalt des Werkes bestand aus Ouverture, Chören, Hexenscenen und Tänzen. Im Druck erschienen nur „Einige Hexenscenen aus Shakespeares Macbeth, nach Bürgers Verdeutschung in Musik gesetzt und fürs Klavier ausgezogen von Joh. Fr. Reichardt Op. 52. Berlin, im Verlage der Rellstabschen Musikhandlung“ (Pr. 14 Groschen). Dieser Klavierauszug enthält 4 Hexenscenen: Nr. 1. (1. Aufzug 6. Auftritt): Gesang der 3 Hexen, die tanzend herbeikommen (Allegro di molto E-moll $^3/_8$). — Nr. 2. (2. Aufzug, 8. Auftritt): Chorgesang der 3 Hexen (Allegretto G-dur **C**) und Tanz (Prestissimo D-dur $^2/_8$). — Nr. 3. (3. Aufzug 8. Auftritt): Moderato G-moll **C**, daran Allegretto und Allegro (eine Stimme hinter dem Theater). — Nr. 4. (4. Aufzug 1. Auftritt): Allegro di molto D-moll **C**. Letztere wohl die originellste Nummer, eine Art Melodram in der Weise der Wolfsschluchtscene, mit den barockesten und tollsten Figuren, die das Miauen des Katers, das Schreien des Leichhuhns, das Quaken der Frösche, das Meckern der Böcke, kurz den ganzen „Hexenplunder“ auszumalen suchen. Ferner wurde im ersten Jahrgange der Berliner allgem. musik. Ztg. Nr. 28 eine weitere Hexenscene mitgeteilt (Presto D-moll **C**), welche in obiger Sammlung fehlt. Über das Wesen der Musik giebt uns

Reichardt selbst in einem dem Klavierauszug beigefügten Vorbericht folgenden Aufschluß:

„Im Jahre 1787 ersuchte mich die Direktion des hiesigen Nationaltheaters, die Hexenscenen aus Shakespeares Macbeth nach Bürgers meisterhafter Verdeutschung in Musik zu setzen, weil der König das Stück in seiner ganzen Pracht zu sehen wünschte.

Lange schon war mir diese höchst eigenmächtige, ungeheure Schöpfung Shakespeares eine der interessantesten Natur- und Kunsterscheinungen, und Bürgers fast unglaublich treue Nachbildung interessierte mich, wie's sich gehörte. Je tiefer und inniger ich indes die Natur dieses originalen Wesens sentierte, je schwerer und fast möcht ich sagen, je unmöglicher mußt' es mir scheinen, sie in der musikalischen Komposition zu erreichen. Denn von der andern Seite kenn' ich nur gar zu gut die Eingeschränktheit unserer musikalischen Deklamation. Auf jeden Fall mußt' ich dabei das meiste auf die Instrumentalmusik rechnen und darauf sinnen in diese, mit gänzlicher Ausschließung des eigentlich Angenehmen, alle mir mögliche rhythmische, melodische und harmonische Mannigfaltigkeit, Wildheit und Kraft zu legen; ich mußte um mich greifen was ich nur konnte, um mich der verschiedensten und auffallendsten blasenden Instrumente zu bemächtigen. Was ich hier nur irgend zur Ausführung bringen konnte, das zog ich herbei. Außer den gewöhnlichen Saiteninstrumenten eines Orchesters mußten mir Hoboen, Klarinetten, Waldhörner, Trompeten, Querpfeifen, Triangel, Becken, Trommeln und Pauken dienen.

Zu den 3 Hexen dacht' ich mir drei starke, durchdringende Weiberstimmen, die sich durchschreien könnten, durch das immerwährende Tosen und Toben des Orchesters, das die Unholde unaufhörlich umgiebt, wie Sausen und Brausen des Sturmes und Rasseln und Prasseln des Donners mit Heulen und Wimmern unseliger Geisterstimmen in den Lüften darunter.

Tanzen mußten die drei Hexen können um alles, was sich irgend dazu fügte, hüpfend und springend in wildem Kunstgewerbe zu singen. Solche Momente fügten sich auch einzig zum eigentlichen rhythmischen Gesange.

Zur Hexenaltfrau dacht' ich mir die männliche Tenorstimme eines komischen Schauspielers. Schon im gemeinen Leben nennt man ein altes Weib mit Bart und tiefer Stimme, eine alte Hexe. Auch ist die rufende Stimme hinter dem Theater im Tenor geschrieben.

Das war mein ganzer Plan und nun, voll von dieser ungeheuern poetischen Schöpfung ließ ich mich gehen, und schrieb alles, auch das tollste Zeug auf, was mir meine Einbildungskraft im glücklichen Momente darbot und strich am Ende nur wenig aus.

Die Scenen haben bei der Aufführung die allerallgemeinste und lebhafteste Wirkung gethan und thun sie noch. Das hat viele Musik-

freunde bewogen, oft nach einem Klavierauszuge zu fragen, der sich vom Ganzen unmöglich machen läßt. Nur die weniger eigentlichen gesungenen Momente, die größtenteils auch getanzt werden, konnt' ich einigermaßen deutlich und ausführbar fürs Klavier setzen. Von allen eigentlich charakteristischen, bloß deklamierten Scenen vermocht ich nicht eine einzige ganz so fürs Klavier zu geben, daß sie bei einiger Deutlichkeit, Ausführbarkeit nur einen treuen Schatten von ihrem Wesen gegeben hätte.

Dieser Klavierauszug kann also wohl nur dazu dienen, denen die die Scenen auf dem Theater sahen und hörten eine angenehme Erinnerung zu geben, oder solchen die noch gar keine Vorstellung, vielleicht auch keine Nachricht davon hatten, auf das Ganze aufmerksam zu machen. Bis jetzt hat noch kein auswärtiges Theater die Partitur von mir erhalten, ich bin aber bereit jedem, der es verlangt, und der versprechen will, sie nicht weiter zu geben, die vollständige Partitur für sechs Friedrichsd'or korrekt abschreiben zu lassen."

Der Klavierauszug ist, wie Reichardt selbst sagt, sehr unvollständig und unzureichend, er giebt nur in einzelnen Linien die unvollkommenen Umrisse des farbenreichen Gemäldes, dennoch kann man aus ihm sich einen Begriff machen von der kühnen Phantasie, wunderbaren Gestaltungskraft und eminenten Gewandtheit des Komponisten. Kaum sollte man glauben, daß es möglich wäre mit dem bestimmtesten Ausdrucke hämischer Bosheit und tückischer Schadenfreude alles das Groteske und Bizarre zu verbinden, welches sich die Phantasie gewöhnlich bei diesen unsinnigen Mißgeburten des Mittelalters denkt. Das Werk machte nicht nur die allgemeinste und lebhafteste Wirkung, sondern erregte das Interesse und die Aufmerksamkeit des gesamten musikalischen Deutschlands. Während eines Zeitraums von ca. 20 Jahren erhielt sich die Musik dauernd auf dem Repertoir der Berliner Hofbühne, bis im Jahre 1809 die Bürgersche Übersetzung und mit ihr die Reichardtsche Musik durch Schillers Bearbeitung des Trauerspiels verdrängt wurden. Von einer Benutzung dieser Musik lesen wir einmal noch. Sie wurde im Jahre 1826 in Verbindung mit der Schillerschen Einrichtung des Stückes im herzoglichen Hoftheater zu Weimar gegeben. Da aber bekanntlich die Hexen bei Schiller nicht singen, sondern nur sprechen, so blieb auch die Hauptwirkung aus. Die Partitur ist nicht mehr vorhanden, durch welche der vollständige Inhalt des Werkes festgestellt werden könnte, doch lag dieselbe noch unserem größten Musikästhetiker B. A. Marx vor, welcher sich in dem ersten Jahrgange der Berliner allgem. musik. Ztg. (vom 14. Juli 1824) folgendermaßen über den Wert des Werkes ausspricht:

„Die Idee, die fremdartigen Wesen, in denen Menschheit, Gespensterwelt und Höllengeist zusammenfließen, in der vom gewöhnlichen Sprachdialog des Trauerspiels fremdartig geschiedenen musikalischen Sprache einzuführen, ist an sich glücklich und von Reichardt so ganz

vollendet ins Leben gerufen, daß wir ohne Bedenken behaupten, es sei bis jetzt noch nichts öffentlich erschienen, was mit dieser Komposition in ihrer Sphäre in die Schranken treten könnte. Hier war Reichardt ganz Künstler, ganz Musiker, so ganz, daß sogar die romantische Instrumentenwelt ungleich mehr wie in irgend einer anderen Komposition sich ihm erschloß und ihm diente. Das wilde, unstäte, wüste Treiben der Hexen, ihre sinnlose Lust und sinnlose Wut, diese Entmenschung, diese Niedrigkeit und doch die grauenvolle Macht, dieser nimmer rastende Stachel des bösen Dämons, der sie gegen jeden, gegen sich, gegen ein Nichts aufregt — man glaubt das erst zu fassen, wenn man Reichardts Schöpfung kennt. Weht nicht die Begleitung wie Wirbelwind, der den Sand auffagt, sieht man nicht, vom fahlen Laub umtanzt, in Staubwirbel gehüllt, die seltsamen graulichen Gestalten umherflirren, und welch ein wüstes Geplapper durcheinander, wie unterbricht, wie überbietet sich das, wie treibt sich Begleitung und Dialog hinauf bis zum halben Wahnsinn und rollt dann in nichts zurück! — Und in diesem Ganzen die drei Hexen, so verwandt und doch geschieden, die erste phantastisch — man möchte sagen, sie idealisiere sich noch das Hexentum — die zweite abgestorben, die dritte breit, gemächlich, ihrer Niedrigkeit sich bewußt, in die Gemeinheit des Hexentums ergeben — eine Humoristin in ihrer Sphäre — und zwischen ihrem tollen Sang tierisches Gekreisch, das ihnen gebietet!"

Musik zu Shakespeares „Macbeth" von Friedrich Ludwig Seidel (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1809 zu Schillers Bearbeitung des Trauerspiels. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 1. Dezember 1809, im kgl. Nationaltheater zu Berlin, unter Leitung des Komponisten.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture (Grave D-moll C; — Allegro D-dur C). — Nr. 2. Hexenscene (1. Akt 1. Scene) Largo D-moll C (unter Donnern und Blitzen erscheinen die 3 Hexen). — Nr. 3. Hexenscene (1. Akt 4. Scene, nach der Verwandlung) Allegro G-moll C. — Nr. 4. Hexenscene (4. Akt 2. Scene) Allegro G-moll C. — Nr. 5. Hexenscene (Macbeth und die Hexen, 4. Akt, 4. Scene) Largo Es-dur C. — Nr. 6. Marcia D-dur C (Marsch des englischen Heeres).

Die Ouverture ist ein gut und sorgfältig gearbeitetes Musikstück, welches seiner Zeit oft gerühmt wurde. Das dämonische Element ist in der Einleitung mit vielem Glück und künstlerischem Geschmack, ohne Überschreitung des musikalischen Anstandes, erschöpft. Das Allegro deutet mit seinem schweren und gewichtigen Unisono-Motiv auf den gewaltigen Charakter der Tragödie, zu dem ein zartes, sanft klagendes Thema der Violinen, als zweites Hauptmotiv, einen schönen Gegensatz

bildet. Der Schluß der Ouverture ist würdig und angemessen, und leitet unmittelbar in die erste Hexenscene über. Die Hexenscenen, welche mit Ausnahme des letzten Marsches den ganzen ferneren Bestandteil der Musik bilden, sind melodramatisch ausgeführt, da in Schillers Bearbeitung der Tragödie die Hexen nicht singen, sondern nur sprechen. Seidels Musik erhielt sich bis 1825 auf der kgl. Bühne in Berlin, dann trat die Spohrsche Komposition an ihre Stelle. Die vollständige Orchester-Partitur (Manuskript) befindet sich in der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek in Berlin.

Musik zu Shakespeares „Macbeth" von Christoph Ernst Friedrich Weyse. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text 1825, bei C. C. Lose in Kopenhagen. Die Musik besteht aus Ouverture, Gesängen und Tänzen der Hexen, die Zurüstung des Zaubers am Kessel, die Erscheinungen, welche Macbeth weissagen, Tafelmusik zu dem Gelage des Usurpators, bei dem Banquos Geist erscheint, Lied des Pförtners und Marsch des englischen Heeres.

Die Ouverture (E-moll) ist im würdigen, tragischen Stil geschrieben, und weist oft schöne Intentionen auf. Sie beginnt mit einem Grave E-moll $^3/_4$, dem das Allegro E-moll **C** folgt. Die Themen sind charakteristisch, zu der Vorbereitung auf schaurige und großartige Vorgänge wohlgeeignet. Der Seitensatz hat einen wehmütigen und klagenden Ausdruck, gegen den Schluß entfacht die Ouverture eine ganz dem Shakespeareschen Drama angemessene leidenschaftliche Glut. Im allgemeinen bildet das Werk unter Festhaltung der herrschenden Ouverturenform ein passendes gemütvolles Einleitungsstück. Die Tafelmusik (Allegretto D-dur $^2/_4$), welche das Gelage Macbeths und die Erscheinung Banquos bei demselben begleitet, ist eine freie Zuthat des Komponisten. Schön ist der Morgengesang des Burgwärters, dessen friedliche Ruhe, unmittelbar nach den Schreckensscenen, großen Eindruck macht. Auch der englische Marsch ist wirkungsvoll. Vortreffliches hat der Komponist besonders aber in den verschiedenen Hexenscenen, welche den Hauptbestandteil der zur Handlung des Trauerspiels gehörigen Musik bilden, geleistet und damit bewiesen, daß er sein Werk völlig unter dem Einfluß der Shakespeareschen Tragödie geschaffen hat. Besonders wirksam erscheint das Orchester zur Malerei des Nächtlichen, Unheimlichen und Grausenden. Alle Mittel zu einer Abschen und Entsetzen erregenden Darstellung sind zusammengefaßt, ein greller Accord und Vorhalt folgt dem andern, diesem verwickelten Harmoniengange des Orchesters sind mehrmals sogar die Singstimmen geopfert, um das tierische Kreischen und Aufschreien der spukhaften Wesen in ihrer tollen, wilden Lust zu charakterisieren, absichtlich in das Unnatürliche gezerrt. Zu dem Gelungensten in dieser Sphäre gehört die Kesselscene, in der der Zaubersud vollbracht wird; glücklich ist die Idee zu nennen, daß während des Siedens eine monotone Baßfigur streng beibehalten ist.

Auch die eintönige Beschwörung vor dem Orakel ist von guter Wirkung; die Orakelsprüche selbst werden zu einfach gehaltenen Accorden melodramatisch gesprochen. — Wo die Weysesche Musik zum ersten Male aufgeführt wurde und ob dieselbe noch heute irgendwo auf dem Repertoir sich befindet, vermögen wir nicht festzustellen; daß die Komposition nicht durch häufigere Aufführung in den Theatern allgemeiner bekannt geworden, ist nur zu bedauern.

Musik zu Shakespeares „Macbeth" von Ludwig Spohr Op. 75 (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 15. Dezember 1825, im kgl. Opernhause zu Berlin. Leider ist — außer der Ouverture — sehr wenig über den Inhalt dieser Musik bekannt, dieselbe soll, namentlich in den Hexenchören, vieles von großer Genialität enthalten. Im Druck erschienen nur die Orchesterstimmen der Ouverture im September 1827, bei C. F. Peters in Leipzig.

Musik zu Shakespeares „Macbeth" von Johann Wilhelm Mangold (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt um das Jahr 1830, im großherzoglichen Hoftheater zu Darmstadt. Das Manuskript dieser Musik ist im Besitz des Sohnes des Komponisten, Georg Mangold, in Newyork.

Musik zu Shakespeares „Macbeth" von Joseph Rastrelli (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1835 zur Schlegel-Tieckschen Übersetzung. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 18. März 1836, im kgl. Hoftheater zu Dresden.

Besetzung des Orchesters: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken.

Musik zu Shakespeares „Macbeth" von Julius Rietz (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt um das Jahr 1840 im Düsseldorfer Theater unter Immermanns Leitung. Näheres über diese Musik ist nicht bekannt.

Musik zu Shakespeares „Macbeth" von Wilhelm Heinefetter Op. 13 (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1861, in Mainz, zu Schillers Bearbeitung. Zum ersten Male vollständig aufgeführt Sonntag, den 27. November 1870, im herzoglichen Hoftheater zu Dessau. Die Ouverture allein erlebte die erste Aufführung im Jahre 1861 in einem Konzert des Künstlervereins unter Leitung des Komponisten in Mainz, dann folgten Aufführungen derselben 1863 in Rotterdam, 1864 in Amsterdam, 1867 in einem vom Komponisten veranstalteten Orchesterkonzert in Berlin, 1868 in einem Konzert der Philharmonic

Society in New-York. Im Druck erschien die Ouverture in Partitur 1869, in Orchesterstimmen 1878, bei B. Schotts Söhne in Mainz.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten (4 Trompeten auf der Bühne), 3 Posaunen, Baßtuba, Pauken, große und kleine Trommel, Becken, Triangel und Harfe.

Inhalt: Ouverture. — I. Akt. Trompetenfanfare beim Auftritt Banquos und Macbeths (4 Trompeten hinter der Scene). — II. Akt. (13. Auftritt) König: — „Erlaubt mir meine angenehme Wirtin." Festliche Musik (gegen Ende der Musik erscheint Macbeth und spricht, wenn die Musik zu Ende ist). — IV. Akt. (2. Auftritt) Hekate: „Mich ruft der Geist hinweg von hier: beginnt das Werk, gehorchet mir". Hexenmusik (3. Auftritt). Die Musik beginnt. Die 3 Hexen tanzen um den Kessel, und sagen ihre Sprüche her. Bei den Schlußtakten der Musik tritt Macbeth auf. — (4. Auftritt) Macbeth: „Warum versinkt der Kessel?" Unterirdischer Donner beim Beginn der Musik. Dann erscheinen die Könige. Musik (beim Erscheinen der Könige). Während Macbeth spricht, geht die Musik bis zur Fermate; wenn die erste Hexe ausgesprochen hat, beginnt ein rasches Tempo. Die Hexen tanzen und verschwinden während der beiden vorletzten Takte dieses Tempos. — V. Akt (Zwischenakt): Siegesmarsch. — (2. Auftritt): „Dort wo das Recht, ist unser Vaterland. Auf, gegen Birnam." Trompetenfanfaren hinter der Scene und auf der Scene rechts. Trommelwirbel so lange die Trompeten blasen. — (8. Auftritt) Macduff: „Gebt Atem allen kriegerischen Trompeten": Trompeten erschallen von allen Seiten. — (13. Auftritt): Man bläst zum Abzug. — (Letzter Auftritt): Macduff: „Heil Schottlands König." Siegesmusik (zum Schluß des Stückes).

Diese Disposition erscheint durchaus zweckmäßig: maßvolle Anwendung der Musik paart sich mit einer meisterhaften Charakteristik, so daß das Werk mit Recht als eine würdige, den heutigen Anforderungen entsprechende Macbethmusik zu bezeichnen ist. Die Ouverture ist ein großes, charakteristisches Tongemälde, welches bei seinen zahlreichen Aufführungen die glänzendsten Erfolge erzielte. Von gleicher Bedeutung ist die „Festliche Musik" mit ihren rauschenden Klängen und die Musik zu den verschiedenen Hexen- und Zauberscenen, welche sich in ihrer künstlerischen und geistreichen Darstellung des Unheimlichen und Grauenhaften den Situationen des Dramas mit außerordentlicher Feinheit anschließen. Der Siegesmarsch und die Schlußmusik ist von grandioser Wirkung. Es ist uns nicht bekannt geworden, wo die Schillersche Bearbeitung mit dieser Musik noch auf dem Repertoir ist, doch hat dieselbe bei ihren Aufführungen in Dessau große Erfolge erzielt.

Ouverture zu Shakespeares „Macbeth" von Traugott Maximilian Eberwein Op. 105. Komponiert und zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1828, in Rudolstadt. Das Werk errang sich seiner Zeit großen Beifall, jetzt ist dasselbe vom Repertoir der Konzert-Orchester vollständig verschwunden.

Große charakteristische Ouverture zu Shakespeares „Macbeth" von R. L. Pearsall Op. 25 (D-moll). Komponiert im Jahre 1836, in London, als Einleitung zu den oben erwähnten Hexenchören von Math. Lock. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen 1839, bei B. Schotts Söhne in Mainz.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken.

Der Anfang der Ouverture (Maestoso D-moll C abwechselnd mit einem Andante $^{12}/_{8}$) deutet auf den allgemeinen, finsteren Charakter des Stückes; ein kurzer Abschnitt (Tempo primo — Pauken, Flöten und Oboen) bezieht sich auf das in die Handlung eingreifende dämonische Element. Ein marschartiger Satz (Alla Marcia eroica D-moll C) bezeichnet das Auftreten des Helden, dessen Begegnung mit den Hexen in einem Allegro mosso ¢ (Holzinstrumente und Hörner) angedeutet wird. Den Hauptsatz des Werkes bildet eine Fuge (Allegro moderato D-moll ¢), welche den Sturm der Leidenschaft ausdrückt, den die Hexen in Macbeths Seele erregt haben, den Kampf, welchen das bessere Ich des Helden mit den Lockungen der Sünde, mit des Stolzes und der Selbstsucht mächtigen Begierden kämpft. Noch ist das bessere Gefühl in ihm nicht erstickt, und Lady Macbeth fürchtet, es möge ihr nicht gelingen, ihn zur Ausführung ihres Vorhabens zu bestimmen. Das aus der Einleitung im Più lento wiederkehrende Motiv der Flöten und Oboen (hier ohne Pauken) bezeichnet das Eingreifen des dämonischen Weibes. Das folgende Tempo I^mo^ risoluto läßt hierauf einen Anklang aus dem alten Hexenchor ertönen: „Er wird, — er will, — er muß noch fordern Blut." — Mitternacht rückt heran. Bestürmt von wilder Leidenschaft, unter der Macht des Zaubers beschließt und zaudert er wieder (Allegro agitato); es sträubt sich sein Gewissen; — und doch geschieht endlich die blutige That, angedeutet durch einen verminderten Septimenaccord *fff*. Die finsteren Mächte triumphieren, und wild erschallt der höllische Jubel (Presto D-moll ¢).

Wenn man nach Anhören der Ouverture derselben auch keine Sympathie entgegenbringen mag, so ist sie doch, was der Titel sagt: ein großes, charakteristisches Werk, welches die Grundzüge und Motive der Tragödie trefflich darstellt. Daß hierbei die musikalische Form verloren gegangen ist, kann nach der poetischen Seite hin nicht ins Gewicht fallen; die Ouverture ist eben aus lauter meist kurzen Abschnitten zusammengesetzt, welche in ihrem Zusammenhange aber den Ideengang des Trauerspiels wahr und deutlich wiederspiegeln. In einzelnen Details schimmern auch Anklänge an die alte Komposition hervor, zu der die

Ouverture als Einleitung diente, es erklärt sich hieraus auch die Fremdartigkeit einiger Tonfälle und Kadenzen, die den Stempel einer veralteten, unserem Geschmacke entschwundenen Schule an sich tragen.

Ouverture zu Shakespeares „Macbeth" von G. von Skeletti Op. 1. Im Druck erschien der zweihändige Klavierauszug dieses Werkes 1852, bei J. Weiß in Berlin.

Ouverture zu Shakespeares „Macbeth" von Joachim Raff (Manuskript). Die Partitur dieses Werkes wurde 1882 unter dem musikalischen Nachlaß des Komponisten aufgefunden. Von einer Aufführung ist nichts bekannt.

„Macbeth", Symphonische Dichtung von Henry Hugo Pierson Op. 54. Über die Zeit der Komposition und der ersten Aufführung dieses Werkes ist nichts festzustellen gewesen, jedenfalls geschah beides um das Jahr 1870, in Leipzig. Im Druck erschienen Partitur und Orchesterstimmen 1874, der vierhändige Klavierauszug 1876, bei J. Schuberth und Komp. in Leipzig.

„Macbeth", Große Oper in 3 Akten, nach Shakespeares gleichnamiger Tragödie bearbeitet von Rouget de l'Isle, Musik von Hippolyte André Jean Baptiste Chélard. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 29. Juni 1827, in der Académie royale de musique (der nachmaligen „Großen Oper") in Paris. Die Oper hatte hier keinen Erfolg, und wurde von der französischen Presse arg angegriffen. Chélard verließ infolgedessen Frankreich und wandte sich nach München, woselbst er die Oper, in einigen Teilen umgearbeitet, mit einer freien deutschen Bearbeitung des Textes von Cäsar Max Heigel Freitag, den 20. Juni 1828, zum ersten Male im dortigen Hoftheater zur Aufführung brachte. Hier erzielte „Macbeth" mit Pellegrini in der Titelrolle und Frl. Nanette Schechner als Lady Macbeth, solche glänzende Erfolge, daß das Werk mit großem Beifall über die Mehrzahl der größeren deutschen Bühnen ging, und Chélard in den Ruf eines der bedeutendsten dramatischen Komponisten seiner Zeit erhob. Auch in England hat die Oper mit Madame Schroeder-Devrient große Erfolge erzielt. In der That muß dieses Werk unter die merkwürdigsten Erscheinungen der jüngsten Vergangenheit gezählt werden. Es ist ein großer, schön geformter, mit allem möglichen Schmuck und Glanz verzierter Körper, in dem aller Reichtum der Sprache und Musik, die schönsten Mittel, welche beiden zur Verfügung stehen, mit verschwenderischer Pracht aufgewendet sind. Namentlich weiß die Oper das unheimlich Grauenhafte, das verlockend Teuflische ungezügelter Begier mit Glut und Entsetzen erregender Wahrheit vor die erschrockenen Sinne zu bannen; auch die Hexenscene des ersten Aktes mit ihrer

charakteristischen und zugleich genialen Musik gehört zu dem besten, was die dramatische Musik in solcher Art aus jener Zeit aufzuweisen hat. Die Ouverture ist als Instrumentalwerk von vieler Wirkung. Ein ganz kurzes, unsicher umherzitterndes Adagio ma non troppo C-moll $^2/_4$ leitet in 8 Takten, die durch Generalpausen in 2 Hälften zerfallen, in ein Andante un poco mosso C-dur $^2/_4$, das im *pp* anhebt und das, wie sich aus dem zweiten Akte ergiebt, als der Einzugsmarsch des Königs in Macbeths Schloß anzusehen ist. Eine neue Generalpause unterbricht auch diesen, und die zitternde Bewegung des ersten Zeitmaßes ($^4/_4$) läßt sich von neuem im *ppp*, C-moll, hören, dem abermals eine Fermate folgt. Nun bricht im Unisono *ff* das Allegro vivace Es-dur $^4/_4$ in wilden Massen herein und stürmt, nur einmal von einem langsamen und *pp* gehaltenen Zwischensatze unterbrochen, gleich dem wüsten Verlangen ungezügelter Begier gewaltsam bis zu Ende. In den Chören der Landleute, und auch sonst noch bei einigen Gelegenheiten, sind mit vielem Erfolge schottische Nationalmelodien ganz und teilweise benutzt.

Das Textbuch ist mit großer Geschicklichkeit hergestellt. Der erste Akt beginnt mit dem Chor der Krieger, welche klagend den plötzlich verschwundenen Macbeth, ihren siegreichen Feldherrn, suchen. Prinz Douglas erscheint, ebenfalls sein Erstaunen über Macbeths Verschwinden ausdrückend. Alle ziehen suchend ab. Die Scene verwandelt sich in eine grausige Wald-Felsenschlucht; drei Hexen beschwören die Höllengeister und kochen den gräßlichen Brei. Macbeth tritt auf, seine Phantasie wird durch die Hexen so aufgeregt, daß er die Königskrone zu sehen meint, mit ihr aber auch den Dolch für die Brust des väterlichen Freundes. In der letzten Scene erscheinen die Krieger, hocherfreut über das Wiederfinden ihres Feldherrn. Prinz Douglas begrüßt Macbeth ehrfurchtsvoll in des dankbaren Königs Namen als Than von Cawdor und verkündet ihm, daß der König seine Gastfreundschaft für die nächste Nacht in Anspruch nehme. — Der zweite Akt beginnt mit einem festlichen Gelage in Macbeths Schloß. Lady Macbeth sucht ihren Gemahl zur Ermordung des Königs zu überreden. Der König erscheint, umgeben von Moïna, Douglas (ihrem Verlobten), seinen Dienern und dem Volke. Ballet und nach demselben allgemeines Gebet. Dunkan erklärt Douglas zu seinem Sohn und Nachfolger; er fühlt die Wirkungen des erhaltenen Schlaftrunkes und wankt ins Schlafgemach. Nur Macbeth und sein Weib sind noch auf der Bühne. Es schlägt Mitternacht. Nach längerem Zaudern vollführt Macbeth die Mordthat. — Dritter Akt. Es ist Nacht. Moïna kommt, von ihren Frauen begleitet, denn der Träume Schreckenbilder lassen sie nicht Schlaf finden. Auch Douglas tritt auf, von Angst und Furcht gejagt. Volk erscheint, um den König am Morgen zu begrüßen. Da wankt die nachtwandelnde Lady Macbeth mit einem Lichte näher, bleich und verstört, alles tritt schaudernd zurück, ihr Thun zu beobachten.

Ihre Äußerungen mehren die Angst Moïnas um den Vater. Sie spricht das Wort „König", und die Nachtwandlerin antwortet in fürchterlichen Tönen: „Der ist tot!" Macbeth tritt auf, Douglas beschuldigt ihn der That, er läugnet, da verratet ihn sein eigenes Weib, das sich alsdann ersticht. Macbeth stürmt in voller Wut auf Douglas ein, doch wie er eben den vernichtenden Schlag auf ihn führen will, entsteigt der gemordete König dem Boden. Entsetzt fällt Macbeth zurück auf die Leiche seines Weibes und versinkt mit dieser unter der Hölle Jubelgeschrei, während der gemordete König in neuem Glorienscheine erglänzt.

Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text 1828, bei Falter und Sohn in München (dem Könige von Bayern gewidmet), jetzt bei B. Schotts Söhne in Mainz.

„Macbeth", Große Oper in 4 Akten, Text nach Shakespeare von Piave, Musik von Giuseppe Verdi. Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 14. März 1847 im Pergolatheater zu Florenz. Die Oper gehört nicht zu den glücklichen Werken des Meisters. Obwohl Verdi in seiner Musik die größten Bemühungen zeigt, sich des Stoffes, in dem das Übernatürliche eine so wichtige Rolle spielt, zu bemeistern, so ist seine Anstrengung doch nur in Einzelheiten von Erfolg gewesen. Im Jahre 1864 setzte sich der Pariser Theater-Unternehmer Carvalho mit Verdi in Verbindung, um sich mit diesem über eine Umarbeitung der Oper für die französische Bühne zu verständigen. Den Text zu diesem französischen Macbeth lieferten die Dichter Nuitter und Beaumont, auf deren Libretto Verdi die Partitur vollständig umarbeitete, so daß die Oper fast „ganz wie neu" wurde. Auch ein Ballet von großer rhythmischer Originalität fügte er hinzu, und in dieser Bearbeitung ging die Oper zum ersten Male Freitag, den 21. April 1865, im Théâtre lyrique zu Paris in Scene, mit besserem Erfolge zwar als zuvor, doch immerhin ohne daß sich der „Macbeth" größere Bedeutung verschafft hätte. In dieser neuen Gestalt wurde die Oper ferner zumeist gegeben, auch in Italien.

„Macbeth", Große Oper in 5 Akten nach Shakespeare von F. Eggers, Musik von Wilhelm Taubert Op. 133. Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 16. November 1857, im kgl. Opernhause zu Berlin, mit Frl. Wagner als Lady Macbeth und Herrn Formes als Macduff. Das Werk erzielte hier einen sehr günstigen Erfolg. Die Komposition der Oper fällt übrigens in eine frühere Zeit, denn die Ouverture wurde bereits Sonnabend, den 17. Februar 1849, im ersten Symphoniekonzert der kgl. Kapelle im Saale der Singakademie in Berlin, zum ersten Male aufgeführt. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text (der Kronprinzessin Viktoria von Preußen gewidmet) im Oktober 1852, die Ouverture einzeln für Pianoforte zu 2 Händen 1862, in Orchesterstimmen 1864 bei Ed. Bote und Bock in Berlin. Der Verfasser des Textes hat sich ganz an Shakespeare angeschlossen, hin und wieder selbst mit denselben Worten. Nur darin weicht er vom Original ab, daß er die Lady nicht vor dem Entscheidungskampfe sterben läßt; von der Zinne der Burg schaut sie dem Kampfe zu, entflammt den Mut der Streitenden und erst, nachdem Macbeth gefallen, stürzt sie sich in den Abgrund. — Taubert hat in seiner Oper ein Werk geliefert, das im einzelnen manches Treffliche, poetisch Empfundene enthält und im ganzen mit vielem Geschick und fein gebildetem Geschmack ausgearbeitet ist. Auch die Instrumentation ist mit großer Sorgfalt und feiner Berechnung behandelt, so enthält namentlich schon die Ouverture viele charakteristischen Klangwirkungen, wie sie das Orchester in allerhand Gestalten, in tiefen Klarinetten, in 3 Oboen, Pickelflöten, Triangel, Becken, Trommeln bis zur Tuba &c. hervorzubringen vermag.

Hamlet.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „Hamlet" von Abt Vogler. Komponiert im Jahre 1791. Bestand aus Ouverture, Entre-Aktes und der zur Handlung gehörigen Musik. Die Partitur wurde durch den Druck veröffentlicht, ist jedoch jetzt bereits völlig unbekannt.

Musik zu Shakespeares „Hamlet" von Wilhelm Mangold (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt (jedenfalls zu Anfang der dreißiger Jahre) im großherzoglichen Hoftheater zu Darmstadt. Die Partitur und Orchesterstimmen dieses Werkes befinden sich in der großh. Hofbibliothek zu Darmstadt.

Musik zu Shakespeares „Hamlet" von Karl Borromaeus von Miltitz (ungedruckt). Die Partitur dieser Musik wurde im Dezember 1846 vom König Friedrich Wilhelm IV. dem Schauspielhause in Berlin geschenkt, wo sie längere Zeit benutzt worden ist. Die Ouverture zu dieser Musik ist von Fabricius. Im Jahre 1851 wurde dieselbe auch noch durch einen Marsch von F. Schneider kompletiert. Aus welchen Stücken die Komposition des Freiherrn von Miltitz besteht, vermögen wir nicht anzugeben, da uns die Partitur unbekannt geblieben ist.

Musik zu Shakespeares „Hamlet" von Hermann Hirschbach Op. 41. Komponiert um das Jahr 1855, in Berlin. Besteht aus Ouverture und der sämtlichen, zur Handlung gehörigen Musik. Im

Druck erschien nur der vollständige Klavierauszug, im November 1856, bei C. F. W. Siegel in Leipzig.

Ouverture zu Shakespeares „Hamlet" von Kaspar Jakob Bischoff (ungedruckt). Komponiert zu Anfang der fünfziger Jahre in Frankfurt a/M. Die Ouverture figurierte in dieser Zeit öfter auf den Konzertprogrammen, jetzt ist sie völlig verschollen und vergessen.

Ouverture zu Shakespeares „Hamlet" von Joseph Joachim Op. 4. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen im Oktober 1854, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Ein geistvolles Orchesterwerk von klassischer Reinheit.

Konzert-Ouverture zu „Hamlet" von Niels W. Gade Op. 37. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen im Juli 1861, die Partitur und der vierhändige Klavierauszug im Mai 1862, für Pianoforte zu 2 Händen 1869, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Ein in den Konzertsälen oft gespieltes Stück, welches bei seinem Ebenmaß der Formen, dem fließenden Verlauf des Ganzen und seiner schönen Klangfärbung stets volle Bewunderung findet. Von großer Bedeutung und von wesentlichem Werte für die Charakteristik des Werkes ist die Individualität des Komponisten, welche sich besonders durch einen gewissen nationalen Typus und durch ein nordisches Kolorit kundgiebt. Ein düsterer, ahnungsvoller Zug von echt nordischem Gepräge durchweht die Hauptmotive, die mit ritterlicher Noblesse behandelt, etwas Würdiges und Imponierendes haben.

Ouverture zum Trauerspiele „Hamlet" von Emanuel Bach (C-moll). Komponiert in den sechziger Jahren, groß und breit angelegt. Im Druck erschien diese Ouverture in einem Arrangement für mittleres Orchester (Stimmen) im August 1882, bei L. Massute in Frankfurt a/O.

„Hamlet", Symphonische Dichtung von Franz Liszt. Im Druck erschienen die Partitur im Juli 1861, die Orchesterstimmen im März 1881, ferner der 2- und 4-händige Klavierauszug bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Eine von denjenigen symphonischen Dichtungen, welche der Meister ohne jeden Text gelassen hat, als sich von selbst erklärend. Das Werk zeigt eindringlich, was ein hoher gebildeter Geist von dem Shakespeareschen Trauerspiel für Eindrücke empfindet; nur die entscheidendsten Gedanken sind hervorgehoben, diese aber in mächtigster Gestalt.

Trauermarsch mit Chor zur letzten Scene des „Hamlet" von Hektor Berlioz Op. 18 Nr. 3 (A-moll). (Dem Fürsten Sayn-Wittgenstein gewidmet.) Komponiert am 22. September 1848, in Paris. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug, bei S. Richault und Komp. in Paris.

Besetzung: 2 Violinen (mindestens je 15), Altos (mindestens 12), Violoncells (mindestens 12), Kontrabässe (mindestens 10), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Pistons, 3 Posaunen, Ophikleïde, Pauken, 6 gedämpfte kleine Trommeln, Große Trommel, Becken und Tamtam.

Ob und wo dieser Marsch mit Aufbietung der von Berlioz vorgeschriebenen, kolossalen Mittel gespielt wurde, ist nicht zu ermitteln gewesen, doch haben wir Gelegenheit gehabt, den Trauermarsch von einem Orchester normaler Stärke ausgeführt zu hören und müssen das Werk als ein höchst geniales bezeichnen. Der Chor (Männer- und Frauenstimmen) ist höchst einfach behandelt, er singt auf der Silbe „Ah" nur eine einzige, lang gehaltene Note in Oktaven, leitet den Marsch so in der Tonica (a) *pp* ein, tritt erst in der Mitte (auf der Note es) wieder hinzu, und bringt das Werk durch die lang ausgehaltene Terz (c) in tiefen Oktaven zum Abschluß. Die instrumentalen Mittel können bedeutend reduziert werden, ohne dem Werke an Wert oder Wirkung Schaden zuzufügen; die übermäßige Angabe der Streichinstrumente ist durch nichts bedingt, weder durch Teilung derselben noch durch die Instrumentation, z. B. durch allzu starke Anwendung der Blasinstrumente. Überdies sind die 4 Fagotte stets nur zweistimmig gesetzt. Die Anlage des Werkes ist, wie alle Schöpfungen des Komponisten, großartig, die Durchführung meisterhaft und die Ausführung nimmt, der Situation angemessen, nur kurze Zeit in Anspruch. Der Chor, sowie Trommeln, Becken und Tamtam, sind hinter der Scene zu postieren und Berlioz macht in einer Anmerkung die Dirigenten besorgt, ein gutes Ensemble zwischen den Instrumenten auf dem Theater und dem Orchester aufrecht zu erhalten. Am Kopfe der Partitur ist der Schluß der letzten Scene des „Hamlet" abgedruckt:

Fortinbras: „Laßt vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne
Gleich einem Krieger tragen: denn er hätte,
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt! und bei dem Zug
Laßt Feldmusik und alle Kriegsgebräuche
Laut für ihn sprechen.
Nehmt auf die Leichen! Solch ein Blick wie der
Ziemt auf dem Feld, doch hier entstellt er sehr.
Geht, heißt die Truppen feuern!

Der Marsch beginnt und der Trauerzug setzt sich in Bewegung, von klagenden, düsteren Harmonien begleitet. Indem der Zug die Leichen mit sich fortführt, entwickelt sich der Trauermarsch, in seinem Haupt-

fortissimo, dem Schlusse zu, verstärkt durch eine kräftige Artilleriesalve, welche hinter der Scene abgefeuert wird, um dem Befehle des Fortinbras zu genügen.

Trauermarsch zu „Hamlet“ von Henry Hugo Pierson. Im Druck erschienen Partitur und zweihändiger Klavierauszug 1851, bei C. F. Peters in Leipzig.

„Hamlet“, Oper in 3 Akten nach Shakespeares gleichnamigem Trauerspiel, Musik von Marczek. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1841, in Brünn, mit vielem Beifall. Der Komponist schrieb die Oper in seinem 19. Lebensjahre.

„Hamlet“, Oper nach Shakespeares gleichnamigem Trauerspiel, Musik von Alexander Stadtfeldt. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1857, in Brüssel, 4 Jahre nach dem Tode des Komponisten (Stadtfeld starb am 4. November 1853, als er eben sein Werk vollendet hatte). Die Ouverture wurde auch öfter in Konzerten aufgeführt. Das Manuskript der Oper befindet sich in der Bibliothek des Konservatoriums zu Brüssel.

„Hamlet“, Große Oper in 5 Akten nach Shakespeare von Michel Carré und Jules Barbier, Musik von Ambroise Thomas. Deutsch von Dr. W. Langhans. Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 9. März 1868, auf dem kaiserlichen Theater der großen Oper (Académie impériale de musique) zu Paris, mit Faure in der Titelrolle und Christine Nilsson als Ophelia. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug mit Text 1868, bei Heugel und Komp. in Paris (Depot für Deutschland bei Ad. Fürstner in Berlin). Die Oper erzielte glänzende Erfolge, sowohl in Paris, als auch an sämtlichen großen Bühnen des Auslandes, trotzdem anundfürsich der Gedanke „Hamlet“ als Oper immerhin bedenklich erscheint. An Shakespeares Idee haben die Textdichter im großen Ganzen nichts geändert, oft finden sich ganze Stellen des Trauerspiels, wie der Monolog: „Sein oder Nichtsein“ in der Oper wörtlich wieder. Im 2. Tableau des 4. Aktes haben die Librettisten den Tod der Ophelia, welche mit Blumen und Rosen spielend unabsichtlich in den Bach fällt und ertrinkt, scenisch dargestellt, während derselbe bei Shakespeare nur mitgeteilt wird. Thomas' Musik ist durchaus von poetischer Natur; was dem Werke an melodischem Reichtum abgeht, das ist durch eine dramatisch wirksame Musik und geistvolle Instrumentation ersetzt, die dem Werke eine gewisse Noblesse verleiht. Die Intentionen sind oft großartig, namentlich enthält der vierte Akt, welcher den Erfolg der Oper entschieden haben soll, viele Momente von großer Schönheit.

König Richard III.

Ein Schauspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „Richard III.“ von Georg Abraham Schneider (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 2. April 1828, im kgl. Schauspielhause zu Berlin. Die Komposition — zu einer Bühnenbearbeitung des Trauerspiels (nach dem Original und der Übersetzung A. W. v. Schlegels) von Fr. Förster — besteht aus Ouverture, Zwischenakts- und der zur Handlung gehörigen Musik. Sie wurde bis zur gänzlichen Abschaffung der Zwischenaktsmusik (in den fünfziger Jahren) im kgl. Schauspielhause unausgesetzt benutzt.

Musik zu Shakespeares „Richard III.“ von Louis Schlösser (ungedruckt). Ouverture, Zwischenakts- und Scenenmusik, komponiert und aufgeführt um das Jahr 1835, im großherzoglichen Hoftheater zu Darmstadt.

Musik zu Shakespeares „Richard III.“ von Gieseker (dem Herzog von Meiningen gewidmet) (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1876, aufgeführt im Stadttheater zu Würzburg. Die Musik erzielte vielen Beifall, wie auch die Anerkennung des kunstsinnigen Herzogs von Meiningen, dem dieselbe gewidmet ist.

Musik zu Shakespeares „Richard III.“ von Robert Volkmann Op. 73. Im Druck erschien die Ouverture (Op. 68) in Partitur und Orchesterstimmen 1871, die übrige Musik (Op. 73) in Partitur und Orchesterstimmen nebst einer verbindenden Dichtung für Konzertaufführungen im Dezember 1882, bei B. Schotts Söhne in Mainz. Ein Werk von ausgezeichnet hohem Kunstwert. Von einer Aufführung des vollständigen Werkes zur Begleitung des Dramas ist uns noch nichts bekannt geworden; in den Konzertsälen hat die Ouverture glänzende Erfolge erzielt.

Ouverture zu Shakespeares „Richard III.“ von Isidor Rosenfeld Op. 26 (D-moll). Komponiert um das Jahr 1860; im Druck erschien die Partitur im Mai 1873, bei Ed. Bote und Bock in Berlin. Die finstere Tragik des Stoffes ist in der Einleitung (Lento D-moll C) treffend charakterisiert; das Allegro con brio ₵ enthält in festen, geschlossenen Formen würdige Schilderungen des bewegten und stürmischen Inhaltes der Tragödie.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune und Pauken. Schluß der Ouverture in D-dur.

Ouverture zu Shakespeares „Richard III." von Anton Emil Titl (D-moll). Komponiert um das Jahr 1870, in Wien. Im Druck erschienen Orchesterstimmen und zweihändiger Klavierauszug im März 1884, bei J. G. Seeling in Dresden-Neustadt.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, Flöte, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken.

Ein kurzes, wüstes Allegro furioso D-moll C leitet in ein Andante sostenuto über, in welchem die Bässe das Finstere, Dämonische der Handlung mit männlicher Entschlossenheit malen. Auch der Hauptsatz (Allegro D-moll ₵) trägt diesen Charakter; als zweites Hauptthema tritt ein Marsch in F-dur, erst in den Holzinstrumenten und Hörnern, dann vom Tutti erfaßt, auf. Nach diesem führt eine kurze Überleitung gleich in die Wiederholung des Hauptsatzes, während der Marsch in D-dur triumphierend das Werk beschließt. Die Haltung des Ganzen ist einfach, die Aufführung ohne Schwierigkeiten.

„Richard III.", Symphonische Dichtung von Friedrich Smetana. Über Aufführung und Beschaffenheit dieses Werkes ist in weiteren Kreisen nichts bekannt, auch ist dasselbe bis jetzt noch nicht durch den Druck veröffentlicht.

„Richard III.", Große Oper nach Shakespeare von Emil Blavet, Musik von Bernard Salvayre. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1883, in der kaiserlichen italienischen Oper zu Petersburg, mit Frl. Marie Durand als Elisabeth und Frl. Stahl als Margarete. Trotz der glänzendsten Ausstattung hat die Oper keinen nachhaltigen Erfolg erzielt; sie enthält viel rauschende Musik, wodurch der Komponist der finsteren Tragik des Stoffes, der sich an Shakespeares Tragödie anlehnt, nahe zu kommen suchte.

Julius Cäsar.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „Julius Cäsar" von Karl Wilhelm Henning. Komponiert zu einer Bühnenbearbeitung des Trauerspiels (nach dem Original und der Übersetzung A. W. v. Schlegels) von Fr. Förster; zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 18. März 1830, im kgl. Schauspielhause zu Berlin. Das Werk bestand aus der Ouverture, Zwischenakts- und der zur Handlung gehörigen Musik. Später ist auch eine Theatermusik von Wieprecht für das kgl. Schauspielhaus im Zusammenhange mit dieser Komposition arrangiert worden.

Ouverture zu Shakespeares „Julius Cäsar" von Robert Schumann Op. 128 (F-moll). Komponiert im Januar und Februar 1851; zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 3. August 1852, beim Männergesangsfest in Düsseldorf. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und zwei- und vierhändiger Klavierauszug im Januar 1855, bei Henry Litolff in Braunschweig.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, Flöte, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba und Pauken.

Ein Werk von breiter, großartiger Anlage, kräftigem, erhabenem Ausdruck und charakteristischer Wirkung. Das Hauptthema, welches uns gleich beim Anfang der Ouverture (kräftig und gemessen in F-moll C) entgegentritt, durchzieht das ganze Werk in allen seinen, durch Veränderung des Tempos gekennzeichneten Abschnitten (etwas schneller — Tempo wie zu Anfang — etwas schneller) bis zum würdig erhabenen, feierlichen Schluß.

Ouverture zu Shakespeares „Julius Cäsar" von Hermann Hirschbach Op. 45. Komponiert um das Jahr 1855, in Berlin. Über eine Aufführung ist nichts festzustellen. Im Druck erschien nur der zweihändige Klavierauszug 1857, bei C. F. W. Siegel in Leipzig.

Ouverture héroique zu Shakespeares „Julius Cäsar" von Hans von Bülow Op. 10a. Ein Jugendwerk des Komponisten. Im Druck erschienen Partitur und Orchesterstimmen 1867, der vierhändige Klavierauszug 1870, bei B. Schotts Söhne in Mainz.

Ouverture zu Shakespeares „Julius Cäsar" von Falchi. Der Komponist ist ein junger Römer, dessen Werk durch die Aufführung während der italienischen Landesausstellung zu Turin, im Sommer 1884, bekannt wurde.

Marche des Impériaux aus Shakespeares „Julius Cäsar" von Hans von Bülow Op. 10b. Das Werk bezieht sich auf den Triumphzug Cäsars im ersten Akt, und hat eine Schlachtmusik nebst Triumphmarsch zum Programm. Im Druck erschienen die Partitur und Orchesterstimmen 1867, der vierhändige Klavierauszug 1870, bei B. Schotts Söhne in Mainz.

„Julius Cäsar", Oper nach Shakespeare, Musik von Reinhard Keiser. Komponiert und zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1710, in Hamburg.

„Giulio Cesare", Oper nach Shakespeare, Text von Haym, Musik von Georg Friedrich Händel. Auf einen italienischen Text

komponiert und zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1724, im Haymarket-Theater zu London, unter Leitung des Komponisten. Die Titelrolle sang Senesino. Im Druck erschien die Partitur bei Cluer in London.

„Giulio Cesare". Oper von David Perez. Aufgeführt im Jahre 1762 zu Lissabon. Näheres unbekannt.

„Julius Cäsar", Oper nach Shakespeare, Musik von Carlo (Pseudonym für den Hofmusikus M. Carl in Gotha). Komponiert in den siebziger Jahren; noch nicht zur Aufführung gelangt, trotzdem die Oper der Hoftheater-Intendanz zu Sondershausen eingereicht und von derselben zur Aufführung angenommen worden war. Im Druck erschienen nur die Ouverture und einzelne Nummern des Werkes in einem Arrangement für Militärmusik, bei Bellmann und Thümer in Potschappel.

König Lear.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „König Lear" von Johann André (ungedruckt). Komponiert zu einer Bühnenbearbeitung des Trauerspiels von Schröder; zum ersten Male aufgeführt Montag, den 30. November 1778, im Komödienhause in der Behrenstraße zu Berlin, unter Döbbelins Direktion, zugleich unter Leitung des Komponisten.

Musik zu Shakespeares „König Lear" von Joseph von Blumenthal (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1828, in Wien. Über eine Aufführung des vollständigen Werkes läßt sich nichts Sicheres feststellen; die Ouverture wurde zum ersten Male Montag, den 23. März 1829, im Rittersaale des gräflich Löwenburgischen Konvikts in Wien gespielt.

Ouverture zu Shakespeares „König Lear" von Hektor Berlioz Op. 4 (C-dur). Komponiert im Jahre 1831, in Nizza. Im Druck erschienen Partitur und Orchesterstimmen 1838, bei Ad. Catelin in Paris, der vierhändige Klavierauszug 1854, bei Meyer (jetzt Litolffs Verlag) in Braunschweig.

Besetzung: 2 Violinen (mindestens je 15), Altos (mindestens 10), Cellis (mindestens 12), Bässe (mindestens 9), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Ophikleide und Pauken.

Die Großartigkeit des Stiles, in dem die Ouverture gehalten ist, entspricht vollkommen dem Shakespeareschen Drama, dessen tiefe Tragik Berlioz in der Einleitung (Andante non troppo lento ma maestoso C ♩ = 63) musikalisch meisterhaft erschöpft hat. Das Allegro (disperato ed agitato assai C-dur ₵ 𝅗𝅥 = 168) trägt den Charakter wilder Leidenschaft und Verzweiflung.

Ouverture zu Shakespeares „König Lear" von Amandus Leopold Leidgebel (ungedruckt). Wurde zum ersten Male im Jahre 1851 von der alten Liebigschen Konzertkapelle in Berlin aufgeführt.

Ouverture zu Shakespeares „König Lear" von Balakirew (ungedruckt). Aufgeführt Donnerstag, den 25. Mai 1865, auf dem Musikfeste der vierten Tonkünstler-Versammlung in Dessau.

König Johann.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „König Johann" von Georg Abraham Schneider (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 13. Februar 1823, im kgl. Schauspielhause zu Berlin. Die Musik bestand aus Ouverture, 4 Entre-Aktes und der zur Handlung gehörigen Musik und wurde bis in die fünfziger Jahre an genannter Bühne zur Begleitung des Dramas benutzt.

Ouverture zu Shakespeares „König Johann" von Robert Radecke Op. 25 (C-moll). Komponiert im Herbst 1859; zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 9. Dezember 1859, im zweiten Abonnementskonzert des Komponisten im Saale der Singakademie zu Berlin. Im Druck erschienen Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Klavierauszug 1860, bei Trautwein u. Komp. (jetzt Bahns Verlag) in Berlin. Das Werk imponiert durch den Adel des Ausdrucks, sinnreiche, charakteristische Instrumentation wie sorgsame Ausarbeitung der Motive. Die Aufführungen der Ouverture in Berlin und im Gewandhause zu Leipzig (Februar 1860) waren vom günstigsten Erfolge begleitet.

König Heinrich IV.

Ein Trauerspiel in 2 Teilen.

Musik zu Shakespeares „König Heinrich IV." (1. Teil) **von Karl Borromaeus von Miltitz** (ungedruckt). Komponiert zur Bühnen-

bearbeitung des Trauerspiels (nach Schlegels Übersetzung) vom Baron de la Motte Fouqué. Zum ersten Male aufgeführt Montag, den 10. Dezember 1827, im kgl. Schauspielhause zu Berlin. Nähere Details dieser Musik waren nicht zu ermitteln.

„Henry IV.", Oper nach Shakespeare, Musik von Henry Rowley Bishop. Ein Werk in national-englischem Stile, von großer Charakteristik. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1820, im Coventgarden-Theater zu London. Textdichter ist unbekannt geblieben.

Othello, oder Der Mohr von Venedig.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Ouverture zu Shakespeares „Othello', von Karl August Freiherr von Klein. Komponiert im Jahre 1829, in Mainz. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 5. März 1830, in einem Abonnements-Konzert der Hofkapelle in Mannheim. Im Druck erschien nur der Klavierauszug im Dezember 1834, bei F. Zimmermann in Mainz. Das Werk zeichnet sich durch gediegene Ausführung und frischen, effektvollen Satz aus. Im kgl. Schauspielhause zu Berlin wurde dasselbe längere Zeit als Vorspiel zu dem Drama Shakespeares benutzt.

Ouverture zu Shakespeares „Othello" von Wilhelm Taubert (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1831, in einem Konzert der Hofkapelle in Berlin. Später auch in Leipzig; seitdem unaufgeführt.

Ouverture zu Shakespeares „Othello" von Karl Müller Op. 2 (E-dur). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1843, im 18. Abonnements-Konzert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen bei N. Simrock in Bonn (jetzt Berlin).

Ouverture zu Shakespeares „Othello" von Joachim Raff (Manuskript). Die Partitur dieses Werkes wurde im Jahre 1882 unter dem musikalischen Nachlasse des verstorbenen Komponisten in Frankfurt a. M. aufgefunden. Über eine Aufführung ist nichts bekannt geworden.

„Othello", Symphonische Dichtung von Zdeněk Fibich (Manuskript). Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 7. Dezember 1873, in einem Konzert des Philharmonischen Vereins zu Prag.

Symphonischer Prolog zu Shakespeares „Othello" von Arnold Krug Op. 27. Im Druck erschienen Partitur und Orchesterstimmen, im Oktober 1884, bei Robert Forberg in Leipzig.

„Othello", Opera seria in 3 Akten, Text nach Shakespeares Tragödie von Marchese Berio, Musik von Giachimo Rossini. Zum ersten Male aufgeführt im Herbst 1816, im Teatro del Fondo zu Neapel. Eine bedeutungsreiche Schöpfung des italienischen Meisters. Rossini hat versucht, sich an Shakespeares Geist emporzuranken; mit seinem Verstande bringt er unter Verleugnung seines bisherigen Stiles in scharfer, charakterisierender Weise alle Mittel seiner dramatischen Kunst in Anwendung, um das Hochtragische im Drama zu erfassen: die Charaktere sind mit großer Klarheit und Präzision gezeichnet, die Harmonien bedeutungsvoll; auch die Instrumentation ist von charakteristischer Bezeichnung für die dramatischen Situationen. Ist es Rossini nun auch nicht gelungen, ein in jeder Hinsicht vollkommenes Meisterwerk zu schaffen, so ist es doch nicht zu leugnen, das sein Bestreben von vielem Erfolg begleitet gewesen ist, namentlich erhebt er sich im dritten Akte zu dem vollen Umfange der Größe, die ihm innerhalb der Grenzen seiner Natur überhaupt gestattet ist. Tiefinnerlich erfaßt von der poesievollen Gewalt seines Stoffes, leiht er seinen Tönen die glühenden Farben des Südens und gießt, was ihm nur immer an Pathos und Ausdrucksgewalt, an Leidenschaft und Kunst der Charakteristik zu Gebote steht, über diese Scenen aus. Der dritte Akt des Othello gehört zu dem Empfindungsreichsten, was Rossinis Feder entflossen. Die größten Gesangskünstler haben sich mit Vorliebe dem Othello zugewandt, und wie einst Isabella Colbrand, so haben auch die Pasta und Malibran als Desdemona ihre höchsten Triumphe gefeiert; wußte doch auch Garcia in der Wiedergabe der Titelrolle eine so dämonische Leidenschaft zu entfalten, daß seine Tochter während der betreffenden Scene allen Ernstes für ihr Leben zitterte. Wie wenig trotz alledem die tragische Poesie des Stoffes dem Geschmacke der Italiener zusagte, davon zeugt beredt genug der Umstand, daß man den in Neapel gewonnenen Erfahrungen zufolge bei der Inscenierung in Rom den Schluß in eine rührende Versöhnungsscene umänderte, zu deren Ende sich das Ehepaar in die Arme stürzte um die wiedergefundene Harmonie in einem Duett zu beglaubigen.

„Othello", Oper nach Shakespeares Tragödie von Arrigo Boïto, Musik von Giuseppe Verdi. Die Oper steht noch zu erwarten. Über den Inhalt ist folgendes bis jetzt bekannt geworden: Die Handlung beginnt auf Cypern, also nach der Vermählung. Jago spielt keine so hervorragende Rolle, wie bei Shakespeare. Hingegen hat Boïto die Partien des Cassio und Rodrigo weiter ausgeführt, sogar mit etwas heiteren Farben ausgestattet.

Die Lieder aus Shakespeares „Othello" komponierten Jos. Klein (Berlin, bei Schlesinger), F. v. Boyneburgk Op. 16 (Offenbach, bei André), C. Löwe Op. 9 (Leipzig, bei Hofmeister).

Der Kaufmann von Venedig.

Ein Schauspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „Kaufmann von Venedig" von Johann Wilhelm Mangold (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt in den dreißiger Jahren im großherzoglichen Hoftheater zu Darmstadt. Partitur und Orchesterstimmen des Werkes befinden sich in der großherzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt.

Musik zu Shakespeares „Kaufmann von Venedig" von W. C. Mühldorfer Op. 29 (dem Herzog Georg von Sachsen-Meiningen gewidmet). Im Druck erschienen nur 2 Entre-Akte in Partitur und Orchesterstimmen, Nr. 1: „Portia und Nerissa" (zum 2. Akt); Nr. 2: „In Portias Park" (zum 5. Akt), und das Lied: „Sagt, woher stammt Liebeslust" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, im September 1873, bei Adolph Fürstner in Berlin. Über eine Aufführung des vollständigen Werkes ist nichts zu ermitteln.

Ouverture zu Shakespeares „Kaufmann von Venedig" von Anton Emil Titl (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt im Jahre 1841, in Wien. Weitere Mitteilungen über dieses Werk mangeln gänzlich.

„Der Kaufmann von Venedig", Oper nach dem gleichnamigen Schauspiel von Shakespeare, Musik von Johann August Just. Wurde um das Jahr 1787 in Amsterdam aufgeführt.

„Der Kaufmann von Venedig", Oper nach dem gleichnamigen Schauspiel von Shakespeare, Text von Cimino, Musik von Ciro Pinsuti. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1873, im Kommunaltheater zu Bologna. „Fanfulla" bringt folgenden Bericht über die Oper: „Der Tenor will die Primadonna heiraten; da er aber nicht bei Geld ist, spricht er seinen Freund, den Bariton, um 3000 Ducaten an. Dieser erwidert ihm lächelnd: Ich selber bin derzeit arm wie eine Kirchenmaus, alle meine Reichtümer schwimmen auf dem Meere; ich genieße aber hierorts Kredit; suche Dir Geld gegen einen Wechsel aufzutreiben, für den ich gern der Girant sein will. Der Tenorist nimmt den Bariton beim Worte und geht mit ihm zu dem mit einem tiefen Baß ausgestatteten Juden, der so angesprochen wird:

Hund, gieb mir 3000 Ducaten, mein Freund hier ist dafür Bürge. Der Bassist will das Geld nur unter der Bedingung leihen, wenn ihm nach der Verfallsfrist des nicht eingelösten Wechsels gestattet wäre, seinem Schuldner ein Pfund Fleisch aus dem Leibe zu schneiden. Der Pakt wird angenommen, der Tenor hat nun Geld und heiratet die Primadonna. Die auf dem Meere schwimmenden Reichtümer des Baritonisten gehen, wie das Publikum schlau erraten kann, in die Luft, der Tenorist kann den Wechsel nicht einlösen, der Bassist fordert von ihm entweder das Geld oder das stipulierte Menschenfleisch. Nun erscheint die Primadonna, die bisher nichts anderes that, als sich heiraten zu lassen, als Advokat verkleidet, um den Tenoristen gegen den blutgierigen Bassisten zu verteidigen. Das gelingt ihr auch mit den feinsten Kniffen; der Tenorist wird von dem Gerichte losgesprochen und der Bassist hat das ärgerliche Nachsehen nach dem Gelde, um das er geprellt wurde; zur höheren Belustigung des Publikums wird der arme Teufel noch in die Verbannung geschickt." — Die Oper wird abundzu in Italien noch gegeben; sie erlebte 1877 in Florenz einen ziemlich guten Erfolg.

Das Lied: „Sagt, woher stammt Liebeslust" (3. Akt 2. Scene) komponierten:

Carl Maria von Weber (ungedruckt), komp. am 10. Januar 1821 zu Dresden, für 2 Soprane und 1 Alt (Soli) und 2 Soprane und 1 Alt (Chor) mit Begleitung der Guitarre; zum ersten Male aufgeführt auf dem Dresdener Hoftheater bei Vorstellung des „Kaufmann von Venedig" am 1. Februar 1821. (Das Manuskript ist im Besitze des kgl. sächsischen Hoftheater-Archives zu Dresden.)

Jos. Klein, für 1 Singstimme mit Pianoforte (1828 bei Schlesinger in Berlin).

Wilhelm Taubert Op. 33 Nr. 3 (Gesänge zu Shakespeares Schauspielen), Berlin, bei M. Westphal.

Der Sturm.

Ein Schauspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „Sturm" („The Tempest") von Mathew Lock. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1673, in London. Weniger bekannt und verbreitet als die Macbeth-Musik des Komponisten.

Musik zu Shakespeares „Sturm" von Thomas Linley (Sohn). Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1776, im Coventgarden-Theater

zu London, mit sehr bedeutendem Erfolge. Englische Kritiker schätzten das Werk als eine hervorragende Leistung, in Anbetracht dessen zumal, daß der Komponist dasselbe in seinem noch nicht vollendeten 20. Lebensjahre schuf.

Musik zu Shakespeares „Sturm" von Wilhelm Taubert Op. 134. Komponiert im Auftrage der Münchener Hoftheater-Intendanz im Jahre 1855, in Berlin, zur Dingelstedtschen Bearbeitung des Schauspiels. Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 28. November 1855, im kgl. Hoftheater zu München, unter Leitung des Komponisten. Im Druck erschienen die vollständige Orchester-Partitur, Klavierauszug mit Text, Stimmen des Streichquintetts, Singstimmen und verbindendes Gedicht für Konzert-Aufführungen von F. Eggers, im Januar 1863, die Ouverture einzeln in Orchesterstimmen, und 2-händigem Klavierauszug im Februar 1863, die Partitur 1865, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das Werk ist eine der bedeutendsten Arbeiten dieses Genres, eine meisterhafte, reizend poetische Schöpfung, welche das phantastische Schauspiel Shakespeares ganz in ein lieblich duftiges, musikalisches Gewand einhüllt. Tauberts Musik ist durchweg von ausgezeichneter Charakterisierung und wahrhaft schöner Erfindung, sodaß wir ganz und voll von der Zaubergewalt der Dichtung erfaßt und in die geisterhafte Romantik derselben hineingerissen werden. Jede Nummer ist von Interesse. Vorzüglich gelungen sind diejenigen Scenen, in welchen es zarte Empfindungen auszudrücken giebt, wie z. B. alle Partien, bei denen Ariel, die Nymphen und Genien beteiligt sind. Die Lieder und Gesänge sind wahre kleine Meisterstücke und haben eine außerordentliche Beliebtheit erlangt; das „Liebesliedchen" ist weltbekannt geworden. Aber auch Nummern mit Kraft und Feuer finden sich vor, wie z. B. gleich der erste Chor der Sturmgeister und Nr. 11, „Wilde Jagd" bezeichnet. — Mit Tauberts Musik ist das Schauspiel an vielen großen Theatern (Weimar, Hannover &c.) zur Aufführung gelangt und erzielte die größten Erfolge. Donnerstag, den 27. Februar 1862, wurde die vollständige Musik mit dem verbindenden Texte von Eggers, im 18. Abonnements-Konzert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, unter rauschendem Beifall, aufgeführt. Taubert erhielt in Anerkennung seiner künstlerischen Leistung vom König Max von Bayern die 1. Klasse des Bayerischen Michael-Ordens.

Musik zu Shakespeares „Sturm" von Arthur Seymour Sullivan. Komponiert im Jahre 1861, in Leipzig, als Schüler des dortigen Konservatoriums, im 19. Lebensjahre des Komponisten. Bruchstücke dieser Musik wurden im genannten Jahre in Leipzig, kurz vor der Abreise Sullivans nach England, aufgeführt. Das ganze Werk kam zum ersten Male 1862, im Krystallpalast zu Sydenham, unter Leitung des Komponisten, zur Aufführung und erfreute sich einer guten Aufnahme.

Musik zu Shakespeares „Sturm" von Max Seifriz (ungedruckt). Komponiert in den Jahren 1872—73. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 19. September 1873, im kgl. Hoftheater zu Stuttgart, unter Leitung des Komponisten. Die Musik besteht aus Ouverture 4 Entre-Aktes, die jedoch unmittelbar in die Darstellung eingreifen, und melodramatischen Sätzen, besonders während der verschiedenen Verzauberungen und Erscheinungen, ferner aus Liedern, Chören und Tänzen und anderen, einzelne Situationen der Dichtung charakteristisch begleitenden Musikstücken. Diese Musik wurde im Jahre 1883 auch im Viktoriatheater in Berlin 19 Mal mit größtem Beifall gegeben.

Musik zu Shakespeares „Sturm" von Frank van der Stucken Op. 8. Komponiert um das Jahr 1880, in Weimar. Im Druck erschienen die vollständige Orchester-Partitur und der vierhändige Klavierauszug 1885, bei F. Luckhardt in Berlin.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Pistons, 3 Posaunen, Pauken, Triangel und Harfe.

Inhalt: Nr. 1. Beschwörung und Tanz der Gnomen (Maestoso Ges-dur ₵ und Allegretto As-dur $^3/_8$). — Nr. 2. Melodram (Andantino G-dur C; später Maestoso; — Più animato; — Andante). — Nr. 3. Schnittertanz Allegretto mercato C-dur $^3/_4$, mit einem Mittelsatze in F). — Nr. 4. Tanz der Nymphen (Andante A-moll und A-dur $^6/_8$). — Nr. 5. Chasse infernale — „Höllenjagd" (Presto F-moll $^6/_8$, Schluß in F-dur). —

Wie vorstehendes Inhaltsverzeichnis ausweist, hat sich der Komponist in dieser musikalischen Illustration des Shakespeareschen Meisterwerkes im wesentlichen auf die vorkommenden Tänze beschränkt, aber jeden einzelnen derselben groß angelegt und großartig ausgeführt. Er setzt das ganze moderne Orchester in Bewegung und erzielt durch die meisterhafte Handhabung der instrumentalen Mittel die wunderbarsten Effekte, wie z. B. in dem Melodram (Nr. 2), einem reizenden, wundervoll malerischen Musikstück. Geisterhaft düster klingt die Beschwörung der Gnomen (Nr. 1), wo das Thema erst von den Pistons und Posaunen, dann von den Holzinstrumenten und Hörnern getragen wird. Unmittelbar schließt sich der Tanz der Gnomen an, ein liebliches, neckisches Elfengebilde, ein Scherzo von rein märchenhaftem Charakter. Der Schnittertanz (Nr. 3) ist ein gesundes, kräftiges und außerordentlich charakteristisches Stück in derb-ländlichem Stil, in seinen sanften Stellen von idyllischer Schönheit. Der Tanz der Nymphen

(Nr. 4) ist ungemein zart gehalten, wo hingegen in der Höllenjagd (Nr. 5) der Komponist alle Register zieht, dabei aber dennoch Maß hält, nirgends in sinnloses Lärmen verfällt. — Ob sich diese Musik irgendwo auf dem Repertoir befindet, ist uns nicht bekannt geworden, doch bilden die einzelnen Nummern des Werkes eben so viele abgeschlossene Stücke für sich und sind deshalb auch für den Konzertsaal geeignet und warm zu empfehlen.

Ouverture zu Shakespeares „Sturm" von Julius Rietz Op. 14. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen und der vierhändige Klavierauszug im April 1845, bei Fr. Hofmeister in Leipzig. Über die Zeit der Entstehung und ersten Aufführung des Werkes ist nichts Bestimmtes festzustellen, doch hat die Ouverture bei ihren zahlreichen Aufführungen in den Konzertsälen eine gute und beifällige Aufnahme gefunden.

Ouverture zu Shakespeares „Sturm" von Georg Vierling Op. 6 (E-dur). Komponiert zu Ende der vierziger Jahre; zum ersten Male aufgeführt 1850, in einem Konzert des alten Liebigschen Orchesters in Berlin. Im Druck erschienen die Partitur und der vierhändige Klavierauszug bei Trautwein und Komp. (jetzt Bahns Verlag) in Berlin. Eine Jugendarbeit des Komponisten, von bedeutendem musikalischen Werte. Unter den späteren Aufführungen sind zu nennen: Karlsruhe, Mannheim (V. Lachner), Dresden, Sondershausen, Wiesbaden, Frankfurt a. M.

Ouverture zu Shakespeares „Sturm" von Joachim Raff (Manuskript). Das Werk wurde im Jahre 1882 unter dem musikalischen Nachlasse des verstorbenen Komponisten aufgefunden. Von einer Aufführung ist noch nichts bekannt geworden.

Dramatische Phantasie mit Chören über Shakespeares „Sturm" von Hektor Berlioz. Zum ersten Male 1830 in der Großen Oper zu Paris aufgeführt. Später nahm der Komponist diese Musik in seinen „Lelio" auf.

„The Tempest", Oper nach Shakespeare, Text von Dryden, Musik von Purcell. Aufgeführt im Jahre 1690, in London.

„The Tempest", Oper nach Shakespeare, Musik von Thomas Augustin Arne. Aufgeführt um das Jahr 1750, im Drurylane-Theater zu London. Die Oper hatte guten Erfolg; die Musik soll vieles von großer Lieblichkeit enthalten haben.

„The Tempest", Oper in 3 Akten nach Shakespeare, Musik von Johann Christoph Smith. Aufgeführt im Jahre 1756, im Drurylane-Theater zu London.

„Der Sturm", oder „Die bezauberte Insel", Oper nach Shakespeare, Musik von Johann Heinrich Rolle. Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 28. März 1782, in Döbbelins Theater (Komödienhaus in der Behrenstraße) zu Berlin.

„Der Sturm", Oper nach Shakespeare, Musik von Franz Aspelmayer. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1786, in Wien. Die Oper wurde zu jener Zeit häufig und mit allgemeinem Beifall gegeben.

„La Tempesta", Oper (ital.), **Musik von Luigi Caruso.** Nach Schilling zuerst 1787 in Rom; nach anderen 1799 in Neapel.

„Der Sturm", Große Oper in 3 Akten nach Shakespeare, Musik von Peter von Winter. Komponiert im Jahre 1793, in München (nach allseitiger Annahme). Franz Grandaur giebt in seiner Chronik des kgl. Hof- und Nationaltheaters 1798 als das Jahr der ersten Aufführung an und zwar war nach dem bayerischen Intelligenzblatt von 1798 die erste Vorstellung des „Sturm" die „achte" im Monat Oktober; da aber zur damaligen Zeit drei Vorstellungen in der Woche (Sonntag, Mittwoch und Freitag) stattfanden und der erste Oktober ein Montag war, so läßt sich mit ziemlicher Sicherheit das Datum der ersten Aufführung von Winters „Sturm" auf Freitag, den 19. Oktober 1798, ausrechnen.

„Die Geisterinsel", Singspiel in 3 Akten nach Shakespeares „Sturm" von J. F. Gotter, Musik von Friedrich Fleischmann (ungedruckt). Komponiert und aufgeführt im Jahre 1796, im Hoftheater zu Meiningen, unter Leitung des Komponisten. Das Singspiel fand hier lebhaften Beifall, überschritt jedoch nicht die Grenzen des Wirkungskreises Fleischmanns.

„Die Geisterinsel", Singspiel in 3 Akten nach Shakespeares „Sturm" von J. F. Gotter, Musik von Johann Friedrich Reichardt. Komponiert im Jahre 1797; zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 6. Juli 1798, im kgl. Nationaltheater zu Berlin, zur Huldigungsfeier Sr. Majestät des Königs Friedrich Wilhelm III. von Preußen. Das Stück errang einen allgemeinen Beifall; es erhielt sich bis zum Jahre 1825 auf dem Repertoir und wurde bis zum 9. August desselben im ganzen 55 mal gegeben. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text (dem Könige gewidmet) 1799, im Verlage der neuen berlinischen Musikhandlung; später Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Die dem Klavierauszuge von Reichardt beigegebene Vorrede („An den König"), datiert vom 1. Dezember 1799.

„Die Geisterinsel", Singspiel in 3 Akten nach Shakespeares „Sturm" von J. F. Gotter, Musik von Johann Rudolf Zumsteeg. Komponiert im Jahre 1798; zum ersten Male aufgeführt 1799, im herzoglichen Hoftheater zu Stuttgart. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text im August 1799, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Das Werk ist mit allen Gaben eines reichen Genies ausgestattet und erzielte in Stuttgart den allgemeinsten und ausgezeichnetsten Beifall. Das genaue Datum der ersten Aufführung ist nicht festzustellen, da das ganze Aktenmaterial beim Brande des Stuttgarter Hoftheaters 1803 verloren ging.

„Der Sturm", Oper nach Shakespeare, Musik von Adam Joseph Emmert. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1806, in Salzburg. Die Musik bekundete feinen Geschmack.

„Der Sturm", Oper nach Shakespeare, Musik von E. Rung. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1847, in Kopenhagen. Die Oper war auf einen deutschen Text komponiert.

„Der Sturm", („La Tempesta"), Oper in 2 Akten von Eugen Scribe, Musik von J. F. Halévy. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 14. Juni 1850, im kgl. Theater zu London, mit Henriette Sonntag als Miranda und Lablache als Caliban. Das italienische Textbuch ist eine freie Bearbeitung des Shakespeareschen Schauspiels, und durchaus lyrischer Natur. Es vereinigt in sich eine sinnreiche und geistvolle Zusammenstellung der hauptsächlichsten Situationen und Halévy hat hierzu eine ebenso phantastische wie originelle Musik geschaffen. Schon die Einleitung ist von großer Originalität. Der erste Akt beginnt mit einem Chor der Luftgeister, welche den Befehlen Ariels gehorchen. Die schlafenden Sylphen erwachen und es entwickelt sich ein Ballet von großer poetischer Schönheit. Die Oper erzielte in London großartigen Erfolg. In Paris ging dieselbe zum ersten Male Dienstag, den 25. Februar 1851, im Théâtre Italien in Scene, mit Henriette Sonntag (Miranda), Lablache (Caliban), Gardoni (Fernand) und Colini (Prospero).

„Der Sturm" („La Tempête"), Oper nach Shakespeare, Text von Silvestre und Berton, Musik von Alphonse Duvernoy. Mit dieser Oper gewann der Komponist den großen Preis der Stadt Paris (10,000 Fr.). Zum ersten Male aufgeführt im November 1880, in Paris.

Ein Sommernachtstraum.

Drama in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum" von Felix Mendelssohn-Bartholdy Op. 61. Komponiert: die Ouverture (Op. 21) im Jahre 1826, die übrige Musik (Op. 61), zu Schlegels Übersetzung, im Jahre 1843. Zum ersten Male aufgeführt: Die Ouverture Mittwoch, den 24. Juni 1829, in einem Konzert des Flötisten Drouet, unter Leitung des Komponisten, in London*); das vollständige Werk: Sonnabend, den 14. Oktober 1843, im eigens dazu eingerichteten Theater im neuen Palais zu Potsdam, in Gegenwart des kgl. Hofes, hoher Gäste und kunstverständiger Zuhörer. Zuerst öffentlich aufgeführt Mittwoch, den 18. Oktober 1843, im kgl. Schauspielhause zu Berlin, und daselbst an vier Abenden hintereinander bei übervollem Hause und unter lebhaftester Teilnahme des Publikums gegeben. Im Druck erschienen: die Ouverture in Orchesterstimmen und vierhändigem Klavierauszuge im Oktober 1832, die Partitur im April 1835, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Die vollständige Musik im vierhändigen Klavierauszuge mit Text (vom Komponisten) im Mai 1844, die Partitur im Mai 1848, die Orchesterstimmen im Oktober 1848, ebendaselbst. In neuer Gesamtausgabe: der Klavierauszug im September, die Partitur und Orchesterstimmen im Oktober 1877. Im gleichen Verlage erschien auch ein verbindendes Gedicht für Konzertaufführungen von G. Gurski.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen (zum Hochzeitsmarsch), Ophikleïde, Triangel, Pauken und Becken.

Inhalt: Ouverture (Allegro di molto E-dur ₵). — Nr. 1. Scherzo (Allegro vivace G-moll $^3/_8$). — Nr. 2. Melodram (L'istesso Tempo G-moll $^3/_8$): „He Geist! wo geht die Reise hin?" und Elfenmarsch (Allegro vivace E-moll $^2/_4$). — Nr. 3. Lied mit Chor (Allegro ma non troppo A-dur $^2/_4$): „Bunte Schlangen, zweigezüngt" (2. Akt 3. Scene). — Nr. 4. Melodram (Andante C und Allegro molto ₵): „Was Du wirst erwachend sehn". — Nr. 5. Intermezzo (Allegro apassionato A-moll $^6/_8$; Allegro molto comodo A-dur $^2/_4$). — Nr. 6. Melodram („Welch hausgeback'nes Volk"), mit häufigen Tempo-Veränderungen. — Nr. 7. Notturno (Andante tranquillo E-dur $^3/_4$). — Nr. 8. Melodram (Andante E-dur C und Allegro molto ₵): „Sei, als wäre nichts geschehn" (4. Akt 1. Scene). —

*) Nach Mendelssohns Biographie (Kassel, bei Balde) spielte Mendelssohn seine Ouverture zum „Sommernachtstraum" zum ersten Male Sonntag, den 19. November 1826, im vierhändigen Klavierauszuge mit seiner Schwester Fanny.

Nr. 9. Hochzeitsmarsch (Allegro vivace C-dur 𝄴). — Nr. 10. Melodram (Allegro comodo C-dur $^6/_8$); Marcia funebre (Andante comodo C-moll $^2/_4$). — Nr. 11. Rüpeltanz (Allegro di molto H-dur 𝄵). — Nr. 12. Melodram (Allegro comodo C-dur 𝄴). — Nr. 13. Finale (Allegro di molto E-dur 𝄵), Chor der Elfen mit Tanz: „Bei des Feuers mattem Flimmern“.

Schwerlich dürfte eine Musik existieren, die charakteristischer, poetischer, geistreicher und feiner wäre, als diese und zwar in allen Sätzen und Einzelheiten, von der Ouverture bis zur letzten Elfenscene. Das duftig traumhafte Wesen, die freie, höchst ergötzliche Laune, die in der Dichtung dieses wunderbaren Stückes lebt, kann wohl kaum einen entsprechenderen musikalischen Ausdruck erhalten, als es hier geschehen ist. Vor allem ist das leicht bewegliche Leben des Elfenreiches auf das treffendste und schönste empfunden und dargestellt.

Die Ouverture gehört unstreitig unter die genialsten und poesievollsten Schöpfungen des Komponisten, sie bildet einen vortrefflichen Prolog in Tönen zu der romantischen, phantastischen und humoristischen Dichtung Shakespeares. Mendelssohn schrieb dieselbe in dem jugendlichen Alter von 14 Jahren, und kaum begreiflich ist es, daß er in diesem Alter ein solch vollendetes Meisterwerk zu schaffen vermochte, welches in der ganzen Musikwelt zu einem Lieblings-Orchesterstück geworden ist und sich gewißlich immer in dieser Gunst erhalten wird. Wie aber die Ouverture auf bewunderungswürdige Weise alle einzelnen Teile der Dichtung in sich concentriert, lernt man erst würdigen, wenn man das Ganze vor sich sieht. So leicht und luftig, wie die Anfangsaccorde der Ouverture, sind wohl nur selten Harmonien verbunden, kaum je instrumental dargestellt worden. Leise und gehalten schweben die einfachen Klänge durch die schwankenden Schatten der Nacht und führen uns sofort in das luftige, von Duft und Mondenschein gewobene Reich der Phantasie ein. Es ist ein Wiegen und Neigen, ein Säuseln und Schimmern, luftige, flüchtige Gestalten vollführen tausend schelmische Streiche. Diesem berückenden Tanze der Elfen folgt der Segensspruch, mit dem Oberon das Hochzeitshaus des verlobten Paares, dem die Huldigung des Schauspiels gilt, weiht. Ein zartes, gebundenes und sehnsuchtseufzendes Cantabile schildert die Leiden der Liebespaare und leitet dann in den grotesk-derben Bergamaskertanz in H-dur (Tanz der Rüpel) über. Auch an den eselsköpfigen „Zettel“ hat Mendelssohn gedacht, an dessen Geschrei sich unmittelbar das Jagdgetön in den Trompeten und Hörnern (E-dur) schließt, die Ankunft des Theseus mit seinem Jagdgefolge verkündend. Zum Schluß werden wir wieder in das luftige Spiel der Elfen hineingeführt, das mit Oberons Segensspruch in dem wunderbar schönen Thema der Violinen endet. Aus dieser Ouverture ist, wie die Äste und Zweige aus dem Stamme eines Baumes, die ganze übrige Musik

zum Sommernachtstraum gleichsam herausgewachsen, indem im Verlaufe des Dramas häufig Motive wiederklingen, die wir schon aus der Ouverture her kennen. Diese Zusammengehörigkeit ist gewiß bewunderungswürdig, wenn man bedenkt, daß zwischen der Entstehung der Ouverture und der Komposition der übrigen Musik ein Zeitraum von 17 Jahren liegt!

Der erste Akt des Schauspiels verläuft ohne Musik. Den zweiten leitet ein reizendes, elfenhaft bewegtes Musikstück (Scherzo, Nr. 1) ein. An dieses Stück schließt sich beim Aufzug des Vorhanges unmittelbar die Elfenscene (Melodram Nr. 2), mit musikalischer Begleitung aus den Motiven dieses Entre-Aktes, an. Später folgt der „Elfenmarsch“. Oberon und Titania mit Gefolge, in zwei Zügen von entgegengesetzten Seiten, ziehen herein. Der Marsch wiederholt sich kurz beim Abzuge der Titania mit Gefolge. Nach einigen melodramatischen Zwischenscenen folgt das Lied mit Chor der Elfen: „Bunte Schlangen, zweigezüngt“ (Nr. 3), dessen leichter, luftiger Gesang sich mit der fein charakteristischen Instrumentation überaus wirkungsvoll vereint. Das Melodram Nr. 4 begleitet (mit gedämpften Violinen) geheimnisvoll die Verzauberung der schlafenden Titania durch Oberon. Ein ausgezeichnet schönes Musikstück folgt nun als „Intermezzo“ des zweiten und dritten Aktes (Nr. 5). Es bezieht sich direkt auf Hermias Schlußscene des zweiten Aktes und malt die Angst der im Walde herumirrenden, nach dem Geliebten spähenden Jungfrau. Sehr ergötzlich schließt sich hieran die Ankunft der Handwerker an (Allegro molto comodo), mit deren Scene der dritte Akt beginnt. Droll, der neckende Elfe, kommt herzu (Nr. 6. Melodram) und von da bis an das Ende des Aktes ist der Dialog mit Musik durchwebt, welche in diskretester Weise alle die spaßhaften, possierlichen Scenen und neckenden Zauberspiele Drolls geistreich und charakteristisch begleitet. Den nächsten Zwischenakt (zwischen dem 3. und 4. Akte) füllt ein gesangvolles, sommernachtswarmes Notturno (Nr. 7) aus, das in den folgenden Aufzug überleitet. Das Melodram Nr. 8 begleitet sodann Titanias Entzauberung und Erwachen. Bei der Versöhnung Oberons und der Feenkönigin ertönt das Notturno wieder, ein Elfentanz begleitet das Entfernen des Königs mit seinen Elfen. Waldhörner und Trompeten zeigen hierauf das Erscheinen des Theseus und der Hyppolita nebst Gefolge an. Den 5. Akt leitet der allbekannte, wunderbare Hochzeitsmarsch (Nr. 9) ein, dem das Melodram Nr. 10 folgt, das aus zwei Teilen besteht. Der erste, eine kurze Fanfare in den Trompeten und Pauken, bezeichnet den Auftritt des Prologes, den zweiten bildet ein Trauermarsch, ein tragikomisches Stück von höchst amüsanter Trübseligkeit, wie die ganze Vorstellung „vom grausamen Tode des Pyramus und der Thysbe“, welcher er zugehört. Dieser Trauermarsch beklagt mit einer grellen C-Klarinette, einem Fagott und den Pauken in jammervollster Selbstrührung den tragischen Hintritt jenes unver-

gleichlichen Liebespaares. Ein Tanz der Rüpel, Nr. 11, beschließt sodann das Festspiel; Theseus mahnt zum Aufbruch. Das Melodram Nr. 12 begleitet mit den festlichen Klängen des Hochzeitsmarsches den Abzug der Hochzeitsgesellschaft, es wird still und dunkel auf der Bühne und die Musik nimmt nun wieder den bekannten, feenartigen Charakter an, das Erscheinen Drolls und der Elfen bezeichnend. Das Finale führt dann nach Wiederaufnahme der Nr. 3 (Chor mit Tanz der Elfen) in wunderbarer Vereinigung mit der leichten, luftigen Feenmusik der Ouverture, das Stück dem Ende zu, mit dem schon erwähnten rührenden Segensspruche Oberons dasselbe schließend. In den lang und leise austönenden Schlußaccorden der Ouverture verklingen die letzten Worte dieser traumhaften, erst durch Mendelssohns herrliche Musik uns zu scenischer Darstellung erweckten Dichtung.

Den „Sommernachtstraum"-Opern von Ambroise Thomas (Paris) und Hermann Berens (Stockholm) liegt nicht das Shakespearesche Drama zu Grunde.

Das Wintermärchen.

Ein Schauspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „Wintermärchen" von Max Seifriz (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 20. Februar 1874, im kgl. Hoftheater zu Stuttgart, unter Leitung des Komponisten. Das Werk besteht aus der Ouverture, 4 Zwischenakten, einer Verwandlungsmusik (zwischen der 2. und 3. Scene des 3. Aktes), den Meersturm schildernd, welcher den Antigonus an Böhmens Küste verschlägt, ferner den Liedern und Gesängen des Autolycus (4. Akt 2. u. 3. Scene), Tanz der Schäfer und Schäferinnen, Tanz der Bauern als Satyren, einer Musik zum Erwachen der Hermione in der letzten Scene, und einer festlichen Musik zum Schluß des Stückes.

Musik zu Shakespeares „Wintermärchen" von Karl Flitner (ungedruckt). Bruchstücke dieser Musik (a. Ouverture, b. Tanz der Schäfer und Schäferinnen, c. Hochzeitsmusik zum Schluß des Dramas) wurden Freitag, den 9. Januar 1885, im 2. Abonnementskonzert des Musikvereins unter Leitung des Komponisten in Schaffhausen aufgeführt. Über eine Aufführung des vollständigen Werkes ist bisher nichts bekannt geworden.

„Perdita" oder „Ein Wintermärchen", Romantische Oper in 4 Aufzügen, Text nach Shakespeare von Karl Groß, Musik von Carlo Barbieri. Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den

11. Januar 1865, im deutschen Theater zu Prag, unter Leitung des Komponisten. Die Hauptrollen des Werkes besetzten die Damen Kainz-Prause (Hermione), Terky (Perdita) und die Herren Bachmann (Leander) und Robinson (König von Sicilien). Das Libretto lehnt sich streng an den Inhalt des Shakespeareschen Schauspiels an, ist aber mit einer seltenen Ungeschicklichkeit zusammengereimt, so daß es wesentlich dazu beigetragen hat, daß es die Oper nur bis zu einem Achtungserfolg brachte. Die Oper wurde am 9. Mai 1865 in Leipzig, zu Ende desselben Jahres in Pest und am 30. Dezember 1866 in Königsberg gegeben, aber nirgends vermochte sie einen dauernden Erfolg zu erzielen. Die Musik verrät technische Fertigkeit und ist eine Verschmelzung italienischer und französischer Schule: Verdi und Meyerbeer, infolgedessen sie der Eigentümlichkeit der selbständigen Erfindung entbehrt. Es mangelt zwar nicht an Effekten, namentlich in Bezug auf Instrumentation, die Musik klingt und spricht auch an einigen Stellen, wie im dritten Akte, äußerlich an, aber die Wirkung im großen ganzen blieb dennoch eine paralysierte. Die Arien sind im italienischen Stile gehalten, doch ist das Bestreben ersichtlich, den gewöhnlichen italienischen Opernschlendrian zu vermeiden.

„Hermione", Große Oper in 4 Aufzügen nach Shakespeares „Wintermärchen" von Emil Hopffer, Musik von Max Bruch Op. 40. Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 21. März 1872, im kgl. Opernhause zu Berlin. Darstellende Mitglieder: Frau von Voggenhuber (Hermione), Frl. Brandt (Irene), Frl. Grossi (Perdita), Herr Betz (Leontes), Herr Formes (Florizel). Im Druck erschienen die vollständige Orchester-Partitur, der Klavierauszug mit Text und das Textbuch im November 1871, bei N. Simrock in Berlin. In dem Texte hat sich der Librettist getreu an das Shakespearesche Original gehalten, nur hat er die Scene nach dem alten Syrakus verlegt, und den Namen Pauline in „Irene" umgewandelt. Die Musik ist durchweg pathetisch, ernst und edel und schreitet im Strome der Harmonie lebendig vorwärts; namentlich enthält der dritte Akt eine Fülle von Schönheiten und edelste Melodik, wie sie nur aus dem Gemüte eines dem Höchsten zugewandten Künstlers entspringen kann. Von großem Reiz sind die alten Schäferspiele, deren Tänze überwiegend in Ensembles bestehen.

Ouverture zu Shakespeares „Wintermärchen" von Louis Ehlert. Zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 19. Januar 1854, in einem vom Komponisten veranstalteten Orchesterkonzert im Saal der Singakademie zu Berlin.

Die Gesänge des Autolycus im 4. Akte komponierten Fr. von Boyneburgk (1825, bei Joh. André in Offenbach), und Jos. Klein (1828, bei Schlesinger in Berlin).

Was ihr wollt, oder Der Heilige-Drei-Königs-Abend.

Ein Lustspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „Was ihr wollt" von Julius Tausch Op. 4. Komponiert im Anfang des Jahres 1859, zu Schlegels Übersetzung, zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den 3. April 1859, beim Lätarefest des Künstlervereins „Malkasten", im Geislerschen Saale zu Düsseldorf. Die Musik fand den lebhaftesten Beifall, sodaß bereits Dienstag, den 12. April, eine Wiederholung des Lustspiels arrangiert wurde. Die Rollen des Stückes waren durch Mitglieder des Malkastens besetzt, und auch die Dekorationen von den Malern dazu angefertigt. Im Jahre 1862 wurde die vollständige Musik mit einem verbindenden Gedichte von R. Nielo in einem Konzert in Kleve unter allgemeinstem Beifall aufgeführt. Im Druck erschien die Partitur 1860, der Klavierauszug mit Text und die verbindende Dichtung von R. Nielo 1862, bei Bayrhoffer in Düsseldorf.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture B-dur (Langsam 3/4; Schnell 6/8 und 2/4; sehr schnell C). — Nr. 1a. Orchestersatz (2/4-Takt aus der Ouverture). — Nr. 2. Erster Zwischenakt (zum 2. Akt). Langsam F-dur 2/4. — Nr. 3. Lied des Narren: „O Schatz, auf welchen Wegen irrt ihr?" (2. Akt 3. Scene). Lebhaft F-dur 2/4. — Nr. 4. Kanon: „Halts Maul, du Schelm" (F-dur C). — Nr. 5a. Lied, Orchester-Melodram (Langsam Fis-moll 3/4) 2. Akt 4. Scene. — Nr. 5b. Lied des Narren: „Komm herbei, komm herbei Tod" (Langsam Fis-moll 3/4). — Nr. 6. Zweiter Zwischenakt — zum dritten Akt — (schnell A-moll 3/4). — Nr. 7. Dritter Zwischenakt — zum vierten Akt — (lebhaft C-moll 2/4). — Nr. 8. Vierter Zwischenakt — zum fünften Akt — (langsam F-dur 2/4); langsames Marschtempo (Hochzeitsmarsch F-dur C) — Nr. 9. Schlußlied des Narren: „Und als ich ein winzig Bübchen war" (Lebhaft B-dur C).

Im Interesse des schönen Lustspiels Shakespeares wollen wir nicht verfehlen, auf diese liebenswürdige musikalische Schöpfung hinzuweisen, indem dieselbe nicht nur eine ebenso vollständige wie charaktervoll in die Handlung eingreifende Begleitung des Lustspiels bei scenischer Darstellung bildet, sondern auch, mit der verbindenden Dichtung selbständig im Konzertsaale aufgeführt zu werden, wohlgeeignet ist.

„Cesario", Oper in 3 Akten, Musik von Steinkühler Op. 30. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1848, in Düsseldorf. Über

diese Oper ist wenig zu allgemeiner Kenntnis gelangt. Im Druck erschien nur die Ouverture 1852, im vierhändigen Klavierauszug, bei Levy in Paris.

„Cesario", Oper in 3 Akten, frei nach Shakespeares „Was ihr wollt" von Emil Taubert, Musik von Wilhelm Taubert Op. 188. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 13. November 1874, im kgl. Opernhause. Darstellende Mitglieder: Frau Mallinger (Viola), Frau von Voggenhuber (Olivia), Frl. Lehmann (Marie) und die Herren Betz (Orsino), Salomon (Malvolio), Fricke (Tobias), Sachse (Christoph) und Schott (Fabio). Das Textbuch ist eine freie Bearbeitung des Lustspiels; manches ist aus dem ursprünglichen Stück herausgeschafft, und manches wieder dafür nach des Textdichters eigener Phantasie hineingebracht worden. Das Ganze ist so gehalten, daß es weniger dramatische, als lyrische Musik verträgt, und dies bot dem Komponisten reichen Stoff zur Entfaltung seines Talentes, welches sich vorzugsweise in einer eigentümlichen, künstlerischen Feinheit des Ausdrucks und zarter, anmutiger Melodik offenbart. Die Oper bildet daher einen Rahmen von lauter hübschen, ansprechenden und wohlklingenden Musikstücken, welche das Publikum bei den Berliner Aufführungen mit lebhaftestem Beifall aufnahm. Im Druck erschien die Oper im vollständigen Klavierauszuge mit Text 1875, die Ouverture einzeln in Partitur 1879, bei Bote und Bock in Berlin.

„Viola", Oper nach Shakespeares „Was ihr wollt" von Richard Heuberger. Noch unvollendet. Das Werk steht für die nächste Zeit zu erwarten.

In neuerer Zeit hat man versucht, Schuberts Musik zu „Rosamunde" mit dem Shakespeareschen Lustspiel „Was ihr wollt" zu verbinden. Der Plan ist im August 1885 im Sommertheater zu Magdeburg ins Leben getreten, und unter Kapellmeister Kruse verwirklicht worden. Die einzelnen Musikstücke sind folgendermaßen verteilt worden: Zum ersten Akt: die Ouverture und der Entre-Akt Nr. 3 (B-dur). Im Laufe des zweiten Aktes: Trinklied (Hirtenchor), Balletmusik Nr. 2 (G-dur), Romanze und Entre-Akt Nr. 2 (D-dur). Vor dem dritten Akte: Entre-Akt Nr. 1 (H-moll), während der Verwandlung: Hirtenmelodie, und vor dem vierten Akt: Balletmusik Nr. 1 (H-moll). Die in dem Lustspiel vorkommenden Gesänge müssen dann freilich durch Kompositionen anderer Meister ersetzt werden.

Die Lieder des Narren in dem Lustspiel komponierten: Jos. Klein (1828, bei Schlesinger in Berlin), Fr. v. Boyneburgk Op. 16 (1825, bei André in Offenbach), Wilh. Taubert Op. 33 Nr. 1 u. 2

(Westphal in Berlin). — Das Schlußlied des Narren: „Und als ich ein winzig Bübchen war“: Rob. Schumann (komp. 1851, gedr. 1854, bei Bernh. Friedel in Dresden); C. Gallus (C. F. Kahnt in Leipzig).

Die lustigen Weiber von Windsor.

Ein Lustspiel in 5 Akten.

Ouverture zu Shakespeares Lustspiel: „Die lustigen Weiber von Windsor“ von Anton Emil Titl Op. 16. Komponiert um das Jahr 1835, in Wien. Im Druck erschienen die Orchesterstimmen und der zwei- und vierhändige Klavierauszug 1840, bei B. Schotts Söhne in Mainz. Die Ouverture zeigt Leichtigkeit, Natürlichkeit und lebendigen, geistreichen Humor; sie darf als charakteristisches Einleitungsstück bezeichnet werden.

Ouverture zu Shakespeares „Lustige Weiber von Windsor“ von Berthold Damcke (ungedruckt). Komponiert im Jahre 1840; zum ersten Male aufgeführt anfangs 1841, in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft unter Leitung des Komponisten in Potsdam. Berichte bezeichnen das Werk als eine tüchtige Arbeit mit hübschen, ansprechenden Melodien.

„Die lustigen Weiber“, Ein Singspiel in 3 Aufzügen nach Shakespeare, Text von Römer, Musik von Peter Ritter. Zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 4. November 1794, im herzoglichen Nationaltheater zu Mannheim.

„Die lustigen Weiber von Windsor“, Komische Oper nach Shakespeare, Text von Karl Herclots, Musik von Karl Ditters von Dittersdorf. Komponiert im Jahre 1797, in Böhmen (s. Intelligenzblatt zur Leipziper allgem. musik. Zeitung, Jahrg. 1798, S. 19). Der Komponist hatte den Vertrieb des Werkes an die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig übergeben, doch ist über eine Aufführung nichts bekannt.

„Falstaff“, Oper in 2 Akten nach Shakespeare, Musik von Antonio Salieri. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1798, in Wien, im folgenden Jahre mehrmals auch im kurfürstlichen Operntheater zu Dresden. Das Libretto ist eine freie Bearbeitung von Shakespeares „Lustigen Weibern“, der Verfasser ungenannt. Die Musik soll viel Fröhliches und Drolliges enthalten und trotz ihres leichten Stiles auch gründliche und geistreiche Arbeit aufweisen. In Dresden erzielten Buonaveri (Falstaff) und Signora Babbi durch die wackere Darstellung der komischen Partien heitere Erfolge.

„Falstaff, Oper von Michael William Balfe. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1838 im Coventgarden-Theater zu London. In welchem Verhältnis das Libretto zu dem Shakespeareschen Lustspiele steht, ist unbekannt. Die Oper fand ziemlich lebhaften Beifall.

„Die lustigen Weiber von Windsor“, komisch-phantastische Oper in 3 Akten nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel gedichtet von H. S. Mosenthal, Musik von Otto Nicolai. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 9. März 1849, im kgl. Opernhause zu Berlin. Darstellende Künstler: Frl. Tuczek (Frau Fluth), Frl. Marx (Frau Reich), Frau Köster (Anna), Zschiesche (Falstaff), Krause (Fluth), Mickler (Reich), Pfister (Fenton), Mantius (Spärlich), Lieder (Cajus). Das Werk gehört zu den beliebtesten der deutschen fein komischen Oper und behauptet zur Zeit noch seinen Platz auf fast allen deutschen Bühnen. Die Idee, aus dem Shakespeareschen Lustspiel eine Oper zu schaffen, hatte Nicolai schon in Italien gefaßt. An die Ausführung des Planes kam er jedoch erst während seines Aufenthaltes in Wien (1841—1847), wo er den Dichter Mosenthal für seine Idee gewann. Dieser arbeitete die Shakespearesche Dichtung mit der Freiheit eines selbstschaffenden Talentes zu einem wirksamen, komisch-phantastischen Opernlibretto um, mit dessen Komposition sich Nicolai teilweise in Wien schon beschäftigte. Vollendet wurde jedoch das Werk erst in Berlin, wohin der Komponist 1848 dem Rufe als Hofkapellmeister gefolgt war und hier erlebte denn auch die Oper, kurze Zeit vor des Meisters Tode, die erste Aufführung, welche von einem beispiellosen Erfolge begleitet war, der sich bei jeder Vorstellung steigerte. Auf drei Damen gestützt erschien Nicolai auf der Bühne, um dem stürmischen Hervorrufen des Publikums Folge zu leisten. In England wurde die Oper zum ersten Male im Mai 1864 im kgl. Theater zu London unter dem Titel „Falstaff“ gegeben. Auch in Paris fand dieselbe Freitag, den 25. Mai 1866, nach einer französischen Übersetzung („Les joyeuses commères de Windsor“) von Jules Barbier die erstmalige Aufführung, welche jedoch von geringerem Erfolge begleitet war. — Im Druck erschien die Oper im vollständigen Klavierauszug mit Text, in erster Originalausgabe 1851, bei Bote und Bock in Berlin, in neuer Ausgabe (mit franz. Text) 1875 daselbst, ferner 1876 bei C. F. Peters in Leipzig, 1880 bei Litolff in Braunschweig. Die vollständige Orchester-Partitur der Oper erschien im Oktober 1882, bei Peters in Leipzig; die Ouverture einzeln in Partitur und Orchesterstimmen 1864, bei Bote und Bock in Berlin und 1879 bei A. E. Fischer in Bremen.

Der Widerspenstigen Zähmung.

Ein Lustspiel in 5 Aufzügen.

Ouverture zu Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen" von Joseph Rheinberger Op. 18. Komponiert im Jahre 1866, in München. Im Druck erschienen Partitur und Orchesterstimmen 1868, der vierhändige Klavierauszug 1869, bei E. W. Fritzsch in Leipzig. Zum ersten Male aufgeführt im April 1874, in einem Konzert der musikalischen Akademie in München, unter Leitung des Komponisten.

„Der Widerspenstigen Zähmung", komische Oper in 4 Akten nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel frei bearbeitet von Joseph Viktor Widmann, Musik von Hermann Götz. Komponiert zu Anfang der siebziger Jahre in Hottingen bei Zürich; zum ersten Male aufgeführt im Oktober 1874, im großherzoglichen Hoftheater zu Mannheim, unter Vincenz Lachners Leitung. Im Druck erschienen vollständige Orchester-Partitur, Klavierauszug mit Text und Textbuch im Mai 1875, bei Fr. Kistner in Leipzig; die Ouverture auch einzeln in Partitur, Orchesterstimmen und zwei- und vierhändigem Klavierauszug ebendaselbst. Die Oper kann für eins der hervorragendsten dramatisch-musikalischen Kunstwerke der Neuzeit gelten. Es macht sich darin das volle Wissen eines gereiften, zielbewußten Komponisten mit bestimmter Eigenart geltend. Von der Wagnerschen Schule kann dabei nur insofern die Rede sein, als das Orchester sich in reicher, freier Selbständigkeit bewegt, jedoch ohne Überladung und ohne Lärm, sodaß den Singstimmen das volle melodische Recht gewahrt bleibt; kurz, das ganze Werk ist überaus feinsinnig und künstlerisch angelegt, nicht „komisch" im modernen, derb realistischen Sinne, nicht mit fingerdicken Farben auftragend, im Gegenteil man möchte sie eher theatralische Kammermusik nennen.

Cymbeline.

Ein Schauspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „Cymbelin" von Albert Dietrich Op. 38. Komponiert zur Bühnenbearbeitung des Schauspiels von Heinrich Bulthaupt, und zwar: die zur Handlung gehörige Musik im Herbst 1880, die Ouverture und Zwischenaktsmusik 1882, in Oldenburg. Zum ersten Male aufgeführt: die zur Handlung gehörige Musik Montag, den 27. Dezember 1880, im Stadttheater zu Bremen, das vollständige Werk im April 1883, im Hoftheater zu Oldenburg. Im Druck erschienen Partitur und Orchesterstimmen im September 1883, bei Fr. Kistner in Leipzig; die Ouverture und Zwischenakte Nr. 1, 2 u. 4 auch im 4händigen Klavierarrangement, das Lied (Nr. 4) und Duett (Nr. 10) mit Begleitung des Pianoforte. Verbindendes Gedicht für Konzertaufführungen von Heinrich Bulthaupt.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture. — Nr. 2. Entre-Akt Nr. 1 (zwischen dem 1. und 2. Akt). — Nr. 3. Orchestersatz: Andante espressivo. — Nr. 4. Lied: „Horch, die Lerche singt im Himmelsblau". — Nr. 5. Melodram (Schlußscene des 2. Aktes). — Nr. 6. Entre-Akt Nr. 2 (zwischen dem 2. und 3. Akt). — Nr. 7. Entre-Akt Nr. 3 (zwischen dem 3. und 4. Akt). — Nr. 8. Hornrufe. — Nr. 9. Elegische Weise (Englisch Horn) nach den Worten: „Horch Polydor, ein Cadwall wehklagt." — Nr. 10. Duett (Guiderius und Arviragus): „Fürchte nicht mehr Sonnenglut" (Tenor und Baß). — Nr. 11. Trauermarsch. — Nr. 12. Entre-Akt Nr. 4 (zwischen dem 4. und 5. Akt), in Marschform (kriegerische Musik der römischen und britischen Heere). — Nr. 13. Kriegerischer Aufzug Cymbelins mit Gefolge (langsam-feierlich). — Nr. 14. Schlußmusik (Jubelnde Fanfare).

Ouverture zu Shakespeares „Cymbeline" von Albert Schaefer Op. 28 (D-moll, Schluß in D-dur). Komponiert im Sommer 1885, in Lübeck.

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Triangel, kleine und große Trommel mit Becken.

„Cymbeline", Oper in 4 Akten nach Shakespeares gleichnamigem Schauspiel, Text von H. Meilhac, Musik von Antony Choudens. Komponiert im Jahre 1879, in Paris. Über eine Aufführung wie über die Oper selbst ist näheres nicht bekannt geworden.

Das Lied: „Horch! Horch! die Lerch' im Ätherblau" komponierten:

- Franz Schubert (im Juli 1826 an einem Sonntagabend im Kreise einiger Freunde in dem Vororte Währing bei Wien, Herrengasse Nr. 25, dem Wirtshause „zum Biersack", das von Schubert und seinen Freunden gern besucht wurde).
- Fr. von Boyneburgk (1825, bei Joh. André in Offenbach). — Jos. Klein (1828, bei Schlesinger in Berlin). — Curschmann (Berlin, bei Trautwein, jetzt Bahns Verlag).

Coriolan.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Musik zu Shakespeares „Coriolan" von Friedrich Ludwig Seidel (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Sonntag, den

6. Oktober 1811, im kgl. Nationaltheater zu Berlin, unter Leitung des Komponisten. Das Werk bestand aus der Ouverture und der zur Handlung gehörigen Musik, und zeichnete sich durch gediegene musikalische Ausführung aus.

Ouverture zum Trauerspiel „Coriolan" von Ludwig van Beethoven Op. 62 (C-moll). Komponiert zu Anfang des Jahres 1807, in Wien; zum ersten Male aufgeführt im April 1807 in einem vom Fürsten Lichnowsky veranstalteten Konzert zu Wien. Im Druck erschienen die Partitur und Orchesterstimmen in erster Originalausgabe 1808, in Wien; im Juli 1863 in der kritischen Gesamtausgabe bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Nach Shakespeares „Coriolan" hatte Fr. von Collin zu Anfang dieses Jahrhunderts ein Trauerspiel gearbeitet, welches jetzt zwar fast vergessen, ehedem aber ein wohlbekanntes und gern gesehenes Stück war. Zu demselben hatte Abbé Stadler eine Zwischenaktsmusik geschrieben, bezw. nach Mozarts „Idomeneo" arrangiert und mit dieser Musik geschah die erste Aufführung des Trauerspiels Mittwoch, den 24. November 1802, im Hofburgtheater zu Wien. Fünf Jahre später faßte L. van Beethoven die Idee, eine Ouverture zu diesem Trauerspiel zu schreiben, das ihm einen Gegenstand gewährte, dessen Behandlung vorzüglich seinem Genius entsprach. Er widmete dieselbe seinem Freunde Fr. von Collin. Wie edel der Charakter Coriolans von Beethoven aufgefaßt ist, ist wohl hinlänglich bekannt; wie wunderbar aber die Ouverture dem Schauspiel angepaßt ist, kann nur von denen gebührend gewürdigt werden, welche Collins vergessenes Werk kennen. Der Erfolg, welcher die Ouverture von ihrem ersten Erscheinen an begleitete, giebt Zeugnis von Beethovens Beruf zur dramatischen Komposition. In dem Wiener Morgenblatte (Cotta) vom 8. April 1807 lesen wir über die erste Aufführung des Werkes: „Fürst Lichnowsky, welcher sich, so wie Fürst Lobkowitz, durch seine Liebe zur Musik unter dem hiesigen hohen Adel vorteilhaft auszeichnet, gab unlängst wieder eine an Schönheit der Kompositionen reichhaltige musikalische Akademie. Den vorzüglichen Beifall der Kenner erwarb ein neues Werk Beethovens, eine Ouverture zu Collins Coriolan. Wenn gediegene Kraft und die Fülle tiefer Empfindung den Deutschen charakterisieren, so darf man Beethoven vorzugsweise einen deutschen Künstler nennen. In diesem seinem neuesten Werke bewundert man die ausdrucksvolle Tiefe seiner Kunst, die ohne auf jene mit Recht gerügten Abwege neuerer Musik sich zu verirren, das wild bewegte Gemüt Coriolans und den plötzlich schrecklichen Wechsel seines Schicksals auf das herrlichste darstellte, und die erhabenste Wirkung hervorbrachte."

„Coriolano", Oper von Francesco Cavalli. Zum ersten Male im Jahre 1717 in Wien aufgeführt.

„Coriolano", Oper von Attilio Ariosti. Komponiert und zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1723, in London, mit rauschendem Beifall.

„Coriolano", Oper von Daniel Gottlieb Treu. Aufgeführt um das Jahr 1726 von einer reisenden Gesellschaft, unter Leitung des Komponisten am Flügel, in Breslau.

„Coriolano", Oper (Tragödie mit Musik), Text nach dem französischen Entwurf Friedrich II. von L. Villati, Musik von Karl Heinrich Graun. Zum ersten Male aufgeführt Freitag, den 19. Dezember 1749, im kgl. Opernhause zu Berlin.

„Coriolano", Oper von Lavigna. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1806, in Parma.

„Coriolano", Oper von Giuseppe Niccolini. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1809, in Mailand.

Maß für Maß.

Ein Lustspiel in 5 Aufzügen.

„Das Liebesverbot" oder „Die Novize von Palermo", Große komische Oper in 2 Aufzügen, Text und Musik von Richard Wagner (ungedruckt). Zum ersten Male aufgeführt Dienstag, den 29. März 1836, im Stadttheater zu Magdeburg, unter Leitung des Komponisten. Wagner hat den Plan zu dieser Oper 1834 während einer Sommerreise in die böhmischen Bäder nach Shakespeares „Maß für Maß" entworfen und sich dann nach und nach mit der Dichtung des Textes und der Komposition desselben beschäftigt. Vollendet wurde das Werk im Frühjahr 1836 in Magdeburg, wo dasselbe, nach einer nur zehntägigen Vorbereitung, zur ersten Darstellung gelangte. Das Werk ist im Stile der französischen und italienischen Modeopern der Zeit gehalten und ging vorüber, ohne irgend welchen Eindruck zu hinterlassen. Die erste Vorstellung der Oper war übrigens schon einige Tage früher beabsichtigt; die „Magdeburgische Zeitung" vom 26. März 1836 enthält folgende Theaternotiz: Morgen, Sonntag den 27. März, Abonnement suspendu, zu vollen Preisen, jedoch mit Annahme der Abonnement-Billets gegen Aufzahlung, zum ersten Male: Das Liebesverbot, oder: Die Novize von Palermo, große komische Oper in 2 Aufzügen, von Richard Wagner. — Diese Aufführung kam jedoch, wahrscheinlich wegen mangelhafter Einstudierung, nicht zu stande, denn drei Tage darauf kam folgende Ankündigung: „Heute, Dienstag den 29. März, zum ersten Male: Die Novize von Palermo, große Oper

in 2 Akten, Komposition und Dichtung von Richard Wagner“, und am folgenden Tage: „Heute, Mittwoch den 30. März, zum Benefiz für Herrn Musikdirektor Richard Wagner, zum zweiten Male: Die Novize von Palermo, große Oper in 2 Aufzügen, Dichtung und Komposition von Richard Wagner.“ Nachschrift: „Ein verehrtes Publikum gebe ich mir hiermit die Ehre zu benachrichtigen, daß Heute, am 30. März, die von mir komponierte Oper: „Die Novize von Palermo“, zu meinem Benefiz und zugleich als letzte Darstellung unserer Oper, aufgeführt wird, und bitte daher ein hochzuverehrendes Publikum um eine gütige Teilnahme, wozu ganz ergebenst einladet:

Richard Wagner,
Musikdirektor des Magdeburger Stadttheaters.“

Viel Lärm um Nichts.

Ein Lustspiel in 5 Aufzügen.

„Beatrice und Benedict“, komische Oper in 2 Akten, Text nach Shakespeare von Eduard Plouvier und vom Komponisten, Musik von Hektor Berlioz. Komponiert zur Einweihung des neuen Theaters in Baden-Baden und daselbst Sonnabend, den 9. August 1862, zum ersten Male aufgeführt. Darstellende Mitglieder: Mme. Charton-Demeur (Beatrice), Mlle. Monrose (Hero), Mme. Geoffroy (Ursula), Montaubry (Benedict), Lefort (Claudio), Balanqué (Don Pedro), Prilleux (Somarone), Guerrin (Leonato). Im Druck erschien nur der Klavierauszug mit Text 1862 bei Brandus in Paris und 1864 bei Bote und Bock in Berlin.

Antonius und Kleopatra.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen.

„Antonius und Kleopatra“, Duodrama in 2 Akten von d'Arien, Musik von Johann Christoph Kaffka. Zum ersten Male aufgeführt Mittwoch, den 15. November 1780, im kgl. Nationaltheater zu Berlin. Ob und wieweit sich dieses Stück an Shakespeare anlehnt, ist nicht zu ermitteln.

„Kleopatra“, Eine Oper in 4 Akten von Ernst Pasqué, Musik von Wilhelm Freudenberg. Komponiert in den Jahren 1880 bis 81 in Wiesbaden, zum ersten Male aufgeführt Donnerstag, den 12. Januar 1882, im Stadttheater zu Magdeburg, unter stürmischem Beifall des anwesenden Publikums. Das Textbuch ist — sehr geschickt und wirksam — frei nach Shakespeare gedichtet; es lehnt sich an diesen besonders in dem Gedankengang der zwei letzten Akte an.

Die Oper beginnt mit einer orchestralen Einleitung, welche die Ruhe der Nacht im Orient, das Erwachen des Tages und den Aufgang der Sonne schildert. Zunächst zeigt sich im Lager der römischen Legionen in Alexandria das rege Treiben der Soldaten, wie auch von Fischern und Verkäufern aller Art. Agrippa, Feldherr des Cäsar Octavianus teilt mit, daß er gekommen sei, Antonius aus den Netzen der Kleopatra zu befreien. Antonius erscheint, Agrippa verkündigt ihm den unter dem Römervolke ausgebrochenen Zwist, zugleich den Tod der Fulvia, des Antonius Gemahlin. Einen Augenblick bestürzt, drängt sich diesem alsbald der Gedanke auf: „So wär' ich frei, zu handeln — frei, mich neu zu binden!“ Agrippa, die Absicht des Triumvirn bemerkend, zeigt ihm rasch das Bildnis der Octavia, Cäsars Schwester, um eine Änderung seiner Gesinnungen hervorzubringen. Es gelingt ihm auch, Antonius schickt sich an, nach Rom zurückzukehren. Diese ganze Scene wird von Haro, einem Fischer aus Alexandria, belauscht. Die dritte Scene bringt wunderbare Ensembles, Wechselchöre der Frauen Kleopatras und der römischen Soldaten, zum Heile der ägyptischen Königin. Die vierte Scene bildet das Gespräch zwischen Antonius und Kleopatra. Antonius erklärt, daß Rom nach ihm verlange, die Leidenschaft der Königin gipfelt in den Worten: „An deine Fersen klamm're ich mich an, du bist mir verfallen!“ Sodann Abschied des Antonius, Kleopatra versucht vergeblich, den Geliebten zu fesseln. In weiter Ferne, auf dem Wasser, verklingt wie ein Hauch der Gesang des Antonius mit dem Chor der Soldaten, Kleopatra sinkt zu Boden, leise erstirbt die Klage der Frauen, welche sich um die Königin gruppieren. — Im zweiten Akte teilt Haro der Königin mit, was er erlauscht. Sie entschließt sich, nach Rom zu gehen, „zu strafen und zu siegen.“ Die zweite Abteilung (Verwandlung) dieses Aktes beginnt mit dem festlichen Hochzeitszug des Antonius und der Octavia in Rom. Kleopatra erscheint, als Sibylle verkleidet, und von Haro, als deren Sklave, begleitet. In einer mit List zu stande gebrachten Einzelunterredung mit der Octavia giebt sie sich zu erkennen; auf den Hülferuf der letzteren Zusammenlauf des Volkes, Antonius jedoch beschützt Kleopatra, welche entkommt. — Der dritte Akt spielt in Aktium, wo Antonius und Kleopatra in Freuden schwelgen. Octavia und Agrippa, von Haro geführt, versuchen vergeblich Antonius zur Umkehr zu bewegen. Cäsar naht mit dem römischen Kriegsvolk, auch Antonius ermannt sich, und beide Parteien eilen zur Schlacht. — Der vierte Akt (erste Abteilung) spielt in Alexandria vor dem Königspalast. Durch das Volk erfahren wir, daß die Schlacht unentschieden hin und her wogt. Fliehende Soldaten von Antonius' Heer verkünden Unglück. Haro entschließt sich, das Liebespaar zu trennen, so die Freiheit seines Vaterlandes zu retten. Er verkündet dem fliehenden Antonius, daß Kleopatra tot sei, — von Schmerz überwältigt stürzt dieser sich in sein Schwert. In der zweiten Abteilung zeigt sich Kleopatra zum Sterben bereit. Soldaten bringen

den sterbenden Antonius. Kleopatra und auch Haro töten sich. Von sanfter Rührung ist des letzteren Sterbegesang: „Schlaf' ruhig nun, o meine Königin!" Hierauf Siegesmarsch und Chor der Soldaten: „Heil Cäsar! Dem Sieger Heil!" Beim Anblick der Leichen gebietet Cäsar Schweigen, Haß und Zorn sind verstummt, und Versöhnung atmen seine Worte, die vom Chor wiederholt werden: „Nie die Welt solch' Lieben sah, solch' unglückselig-selig Paar, wie Marc Anton und Kleopatra!"

Das Textbuch erschien (in dritter Auflage 1883) im Verlag von Ph. C. Göhmann in Hannover. Von der herrlichen Musik, welche dem Komponisten auch in allen ferneren Aufführungen (Wiesbaden, Königsberg) die reichste Anerkennung verschaffte, ist leider noch nichts durch Druckveröffentlichung dem allgemeinen Publikum zugänglich gemacht.

„Antonius und Kleopatra", Große Oper nach Shakespeare, Text von Mosenthal, Musik vom Fürsten von Wittgenstein. Zum ersten Male aufgeführt im Dezember 1883, im Landestheater zu Graz, mit großem Erfolge. Im Druck erschienen der vollst. Klavier-Auszug mit Text im Januar, die Orchesterstimmen im Februar, die Chorstimmen im März 1885, bei Gutmann in Wien.

Ende gut, alles gut.

Ein Lustspiel in 5 Aufzügen.

„Gilette von Narbonne", Operette in 3 Akten, Text von Chivot und Duru, Musik von Edmond Audran. Zum ersten Male aufgeführt im Jahre 1883, in Paris, mit außerordentlichem Erfolge. In Deutschland erlebte die Operette die erste Aufführung nach einer deutschen Übersetzung von Fr. Colberg (Ernst Schubert) Sonnabend, den 25. Oktober 1884, im Walhallatheater zu Berlin. Das Libretto ist eine freie Bearbeitung des obengenannten Shakespeareschen Lustspiels von dem die Librettisten allerdings nicht viel mehr haben stehen lassen, als die ungefähre Idee; sie sind mit dem Inhalte des Stückes ganz frei umgesprungen, um einen wirksamen Text für eine Operette zu gewinnen. Das ist ihnen nun auch im großen und ganzen gelungen und Audran hat es verstanden, durch seine sorgfältige, gewissenhafte Komposition die Operette zu einem achtbaren Bühnenwerke zu erheben. Seine Musik ist von eigentümlicher Erfindung, graziös und pikant, in den lyrischen Momenten von weicher quellender Melodik, wie technisch meisterlich gearbeitet.

Druck von Otto Dürr in Leipzig.

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES

This book is due on the date indicated below, or at the expiration of a definite period after the date of borrowing, as provided by the library rules or by special arrangement with the Librarian in charge.

DATE BORROWED	DATE DUE	DATE BORROWED	DATE DUE
JUL 1 8 1950			

C28(1149)100M

13220306 COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES

0113220306 BUTLER STACKS